ИСКУССТВО КИНО

12
1967



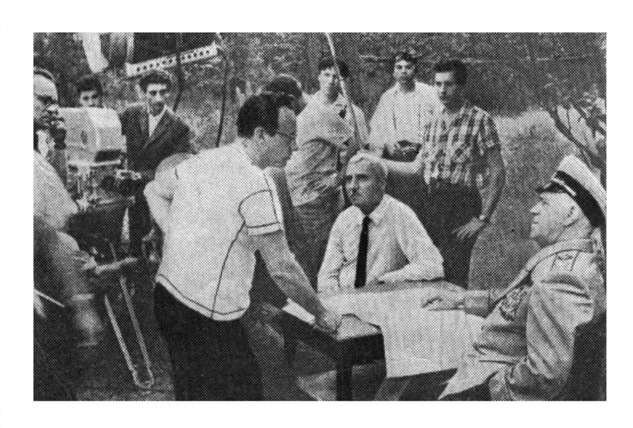






Кадры из нового художественно-публицистического фильма «Если дорог тебе твой дом». Сценарий Е. Воробьева, К. Симонова, В. Ордынского. Постановка В. Ордынского. Главный оператор В. Николаев. Производство Экспериментальной творческой киностудии. 1967

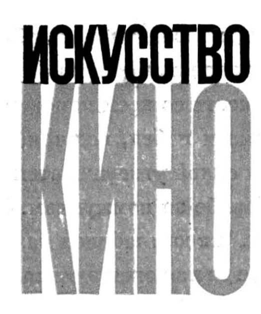




На съемках фильма. На первом плане (слева направо): режиссер В. Ордынский, писатель К. Симонов, маршал Советского Союза Г. Жуков

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки кадр из фильма «Железный поток»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

12

1967

Великие итоги полувека

В канун пятидесятилетия Великого Октября в торжественной обстановке Кремлевского Дворца съездов собрались представители художественной интеллигенции Советского Союза. В работе объединенного юбилейного пленума правлений творческих союзов и организаций СССР и РСФСР приняли участие те, кто начинал, развивал и продолжает ныне строительство социалистической культуры братских народов нашей Родины.

Октябрьская революция дала нашей народной интеллигенции простор и свободу для проявления своих многообразных талантов, и под знаком верности знамени Великого Октября прошел юбилейный пленум. Жизнеутверждающее творчество советских мастеров литературы и искусства всегда служило и служит идеалам коммунизма, вместе с партией участвует в формировании нового человека. Лучшие художественные произведения, созданные за 50 октябрьских лет, стали неотъемлемой частью духовной жизни советских людей и помогают нашему народу жить и работать, бороться и побеждать.

Мастера всех родов и жанров советского искусства — прозы и поэзии, кино и театра, музыки и архитектуры, живописи и скульптуры — слиты с огромной аудиторией, неотделимы от народа и в единстве своих идеалов и устремлений связаны меж собой бесчисленными творческими нитями. Об этой исторически сложившейся общности говорил, открывая пленум, первый секретарь правления Союза писателей СССР К. А. Федин.

Писатель старшего поколения, Константин Федин подчеркнул значение исторического взгляда на культуру, завещанного нам мыслью Ленина. «Вся Москва, а с нею все ближние и дальние земли Советов строили и на глазах наших в дружбе продолжают строить свою исто-

рию». Рожденное Октябрем, вбирающее в себя лучшие образцы и традиции, искусство Страны Советов развивается со все возрастающим успехом. В праздник 50-летия Октября советские художники вместе со всем народом оглядываются на великий свой путь, полный испытаний, труда, героизма и побед, ведущий нас к торжеству коммунизма.

С новой силой утверждается сегодня осознание художником себя, своих целей и своего места в общей борьбе за коммунизм. Вместе с партией, вместе с народом искусство прошло полувековой путь. И в дни юбилея каждый художник задумывается о пути предстоящем, заглядывает в будущее, где нас ожидают новые идеологические сражения за коммунистические принципы — мы продолжаем идти путем борьбы за воплощение в жизнь идеалов коммунизма.

Итожит пройденное, оценивает созданное, смотрит в будущее и советский кинематографист. Выступая на пленуме, Л. А. Кулиджанов, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР, привел известное высказывание Сергея Эйзенштейна: «Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником», — и справедливо отметил, что слова эти можно распространить на все киноискусство. Советское искусство кино достойно служит революционным идеям.

Начало новой эры в истории нашей Родины было и началом нового советского кинематографа, адресующегося к революционным массам, исполненного октябрьского пафоса, новаторского по форме. Первые документальные кадры, снятые на фронтах гражданской войны, первые агитационные киноленты подготовили рождение шедевров, вошедших в золотой фонд мировой киноклассики, — первых фильмов Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и других мастеров, чье творчество определило пути развития советского кино и оказало огромное влияние на мировое искусство экрана.

Случается, о кино говорят, как о недолговечном искусстве. И не без оснований объясняют судьбу состарившихся и забытых лент их техническим несовершенством, недостаточным творческим опытом создателей, переменами в общественной жизни, изменениями аудитории зрителей. Но подлинное искусство не подвластно времени, не утрачивает своих высоких художественных качеств. Недаром по сей день живут на экранах и продолжают волновать зрителей «Броненосец «Потемкин» и «Мать», «Потомок Чингис-хана» и «Земля». Вновь выходит на экран в юбилейные дни созданный сорок лет назад и возрожденный из разрозненных копий «Октябрь». Дыханием революции живы эти бессмертные фильмы, вот почему находят они горячий отклик в сердцах советских зрителей, вот чем вызывают они широкий интерес за рубежом.

Всегда с народом, сквозь все годы, через все этапы становления нашего государства советское киноискусство пронесло революционные традиции, созданные мастерами старшего поколения, классиками нашего кинематографа. На лучших наших фильмах, партийных, народных, реалистических, воспитывалось несколько поколений в духе патриотизма, в духе беззаветной преданности высоким коммунистическим идеалам.

«Встречный» и «Путевка в жизнь», «Член правительства» и «Семеро смелых», «Веселые ребята» и «Трактористы», и многие многие другие фильмы показали в ярких человеческих образах перемены в жизни народа, отразили глубинные процессы, происходившие в недрах нашего общества. Разрабатывая тему революции как одну из генеральных тем, советские кинематографисты достойно воплотили ее в замечательной трилогии о Максиме, в «Чапаеве», «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», в «Депутате Балтики» и во многих других фильмах, воссоздававших героику гражданской войны и гигантских классовых битв.

В годы Великой Отечественной войны мастера советского кино воевали своим оружием: боевыми киносборниками, самоотверженно создаваемой кинохроникой — летописью народной войны; такими фильмами, как «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Радуга», «Два бойца», «Русские люди» и многими другими.

В трудные для киноискусства послевоенные годы, годы малокартинья, были созданы «Молодая гвардия», «Сельская учительница». В эти годы был создан замечательный фильм Эйзенштейна «Иван Грозный».

Последние годы в развитии советского киноискусства отмечены бурным притоком новых молодых сил — работников всех кинематографических профессий. Эта молодежь уже заявила о себе большими интересными работами. Ныне в нашем кинематографе рука об руку трудятся отцы и дети нашего искусства, мастера, различные по возрасту и опыту, но объединенные общим желанием творить для народа.

Особенно важно и отрадно отметить, что нынешний процесс развития киноискусства все шире охватывает советские национальные кинематографии. Сегодня трудно представить себе мировую кинематографию без фильмов «Никто не хотел умирать», «Тени забытых предков», «Отец солдата», как и без «Баллады о солдате», «Судьбы человека», «Коммуниста», «Председателя», «Иванова детства», «Девяти дней одного года», «Живых и мертвых», «Гамлета», «Ленина в Польше».

Активно работали киностудии страны над фильмами юбилейного года. На экраны выходят такие фильмы, как «Сердце матери», «Верность матери», «Железный поток», «Журналист», «Если дорог тебе твой дом», «Небо нашего детства», «Нежность», «Твой современник», заключительные серии киноэпопеи «Война и мир», «Анна «Каренина», ряд произведений документальной, научной и мультипликационной кинематографии. Оживут на экранах героические страницы истории революции, вновь вспомнятся грозные годы Великой Отечественной войны, в новых образах раскроется процесс формирования нового человека, получат экранную жизнь бессмертные образцы литературной классики.

Время, народ, партия предъявляют сейчас кинематографистам повышенные требования. Это требования самой нашей жизни — бурного развития общества и государства, поразительного роста культурного уровня народа. Растет потребность общения с искусством. И это, с одной стороны, есть наилучшее условие для расцвета искусства, с другой стороны, есть прямой повод для осознания растущей ответственности художников.

С этим чувством ответственности работают советские кинематографисты. Наше киноискусство непоколебимо стоит на позициях социалистического реализма, правдивого отображения жизни в ее революционном развитии, борьбы за гуманизм и советский патриотизм. В этом мы усматриваем залог нашей силы, условие нового расцвета.

Участники объединенного юбилейного пленума правлений творческих союзов и организаций СССР и РСФСР единодушно приняли приветственное письмо Центральному Комитету КПСС. Торжественным обещанием народу и партии звучат слова письма:

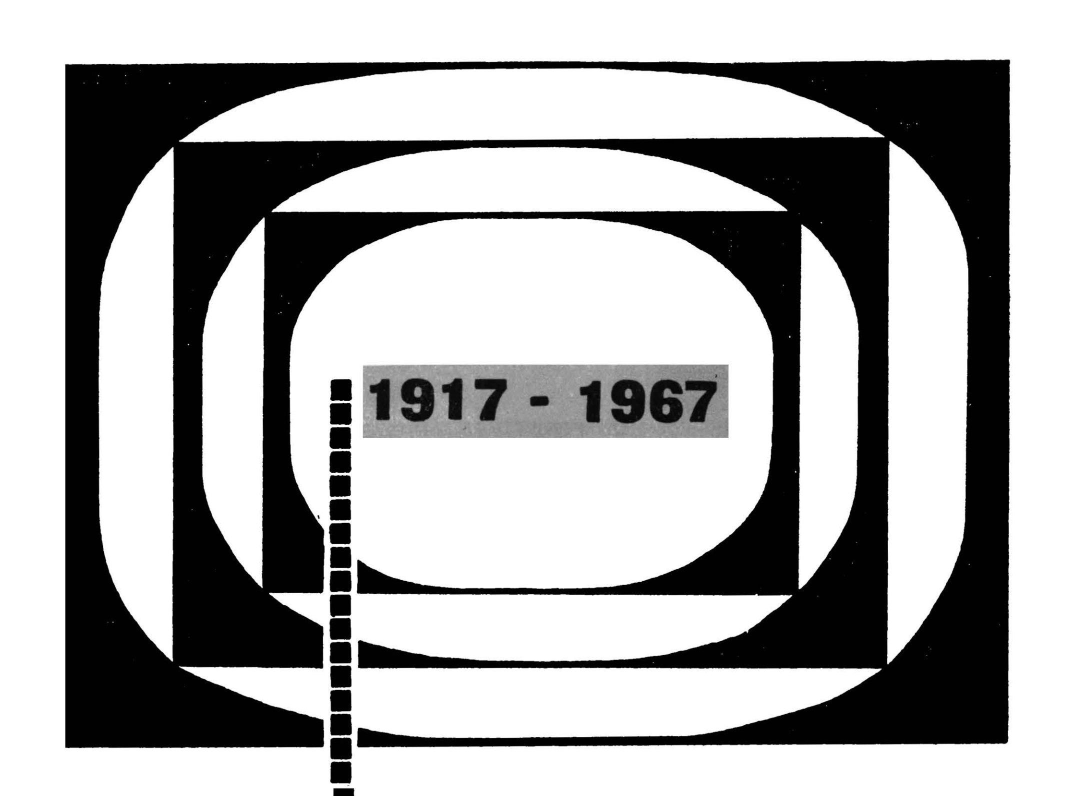
«Сердце советского художника бьется в едином ритме с большим сердцем страны. Мы заверяем наш народ и ленинскую партию, что отдадим все силы приумножению художественных богатств Родины, борьбе за победу коммунистических идеалов, за счастье трудового человечества».

«Чтобы измерить глубину перемен, которые принес с собой социализм, нужны и кропотливый труд ученого, и вдохновенная песнь поэта.

За 50 лет в жизни народа изменилось абсолютно все. Мы создали совершенно новый мир: мир новых — социалистических — отношений, мир нового — советского — человека. Гигантски раздвинулся духовный горизонт советских людей, изменились их нравственный облик, отношение к труду, к обществу, друг к другу. Обновленная и преображенная социализмом предстала перед человечеством наша страна во всем своем могуществе и величии, во всем блеске таланта своего замечательного народа».

«По мере нашего продвижения вперед будет еще больше повышаться роль литературы и искусства. Ныне к сокровищнице мировой культуры приобщаются самые широкие массы трудящихся. Это значит, что все более возрастает общественная роль искусства, а тем самым и ответственность писателей, композиторов, деятелей театра, кино, изобразительного искусства. Партия и народ высоко ценят их труд. Деятели литературы и искусства призваны создавать такие художественные произведения, которые бы идейно обогащали строителей нового общества, несли в массы коммунистическую нравственность, удовлетворяли возрастающие эстетические запросы нашего народа».

Из доклада Л. И. Брежнева на торжественном заседании 3 ноября 1967 года



РОВЕСНИЦА ОКТЯБРЬСКОЙ БУРИ

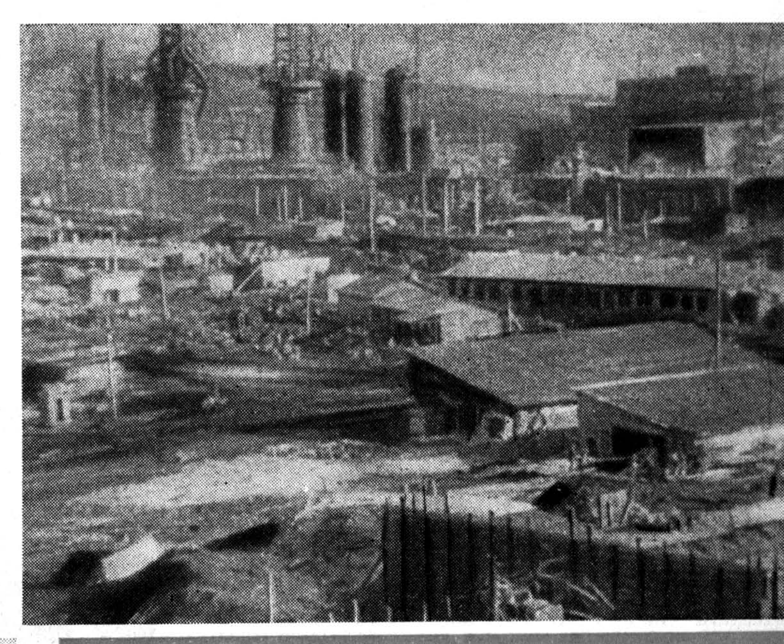


Отгремели залпы победных салютов Великой Отечественной войны.
Солдаты Отечественной войны возвращались домой, к своим семьям, к мирным делам и заботам («В Москву с победой». Кадр из журнала «Новости дня» № 21, 1945 год)

Кинооператоры зафиксировали на пленке последний акт кровавой истории гитлеровского рейха — суд народов над главарями фашистской клики. Картина Романа Кармена и Бориса Горбатова так и называлась — «Суд народов» (1946 год; режиссеры Р. Кармен, Е. Свилова, операторы Р. Кармен, Б. Макасеев, С. Семенов, В. Штатланд)

Окончание. Начало см. в № 10 и 11.

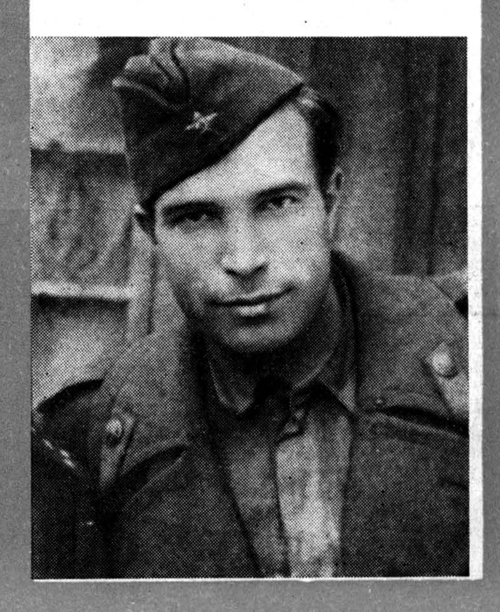
Страна залечивала раны невиданно жестокой, беспощадной войны, приступала к восстановлению жилья, заводов, шахт («Запорожсталь возрождается», операторы И. Бессарабов, Ю. Монгловский, М. Трояновский)





Начиналась другая тяжелая битва — за восстановление страны
Первая послевоенная пятилетка выходила на старт. Вместе с солдатами на гигантский рабочий фронт потянулись люди с тяжелыми, видавшими всякие виды киноаппаратами (оператор А. Аликперов на съемке нефтяных промыслов в Баку)

В это же время кинодокументалисты сделали картину о своем погибшем друге — талантливом операторе-фронтовике Владимире Сущинском (В. Сущинский в фильме «Фронтовой кинооператор», режиссер М. Славинская)



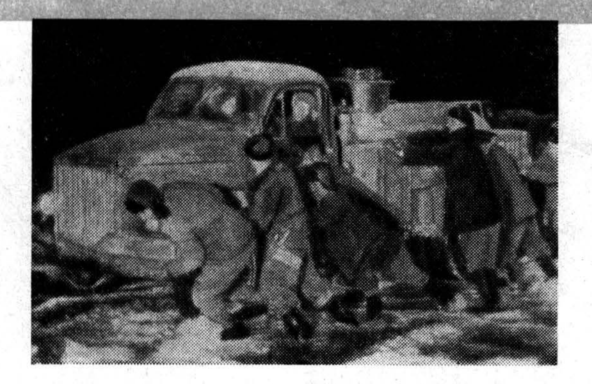


...Начиналась новая веха в человеческой истории, и вчерашние летописцы военной страды, обогащенные суровым опытом фронтовых съемок, поднимались на строительные леса. Первый итог героических усилий народа на главных рубежах восстановления страны подвели Илья Копалин, Ирина Сеткина и Борис Агапов. Их фильм «День победившей страны» (1947) закономерно продолжил традицию предвоенного «Дня нового мира» и военного «Дня войны». Снимали фильм 100 кинооператоров

Кинодокументалисты делают портретные зарисовки рабочих, колхозников, новаторов производства и сельского хозяйства... И многие уже полузабытые черточки нелегкого быта в первых кадрах послевоенной кинолетописи оживают в усталых глазах, одежде, в обиходе и улыбках не очень спокойных и пока еще не очень сытых людей

Незыблемая вера человека в завтрашний день, в лучшее будущее, ради которого он живет и беззаветно трудится, пронизывает такие фильмы, как «Мастера высоких урожаев», «Запорожсталь возрождается», «Колхоз «Красный Октябрь», армянский фильм «Страна родная», дикторский текст к которому писал Александр Довженко. И хотя мы замечаем, что рядом с живыми, волнующими кадрами еще соседствуют наивно организованные сцены, что в осмыслении и подаче материала преобладает превосходная степень, что подчас коробит деланный пафос, все же в этих работах проскальзывают те плодотворные черточки и краски, которые через несколько лет органично войдут в стилистику наших картин о людях труда. («Страна родная». «Арменкино», режиссеры Г. Баласанян, Г. Заргарян, Л. Исаакян, операторы Г. Арамян, П. Симонян; дикторский текст А. Довженко)

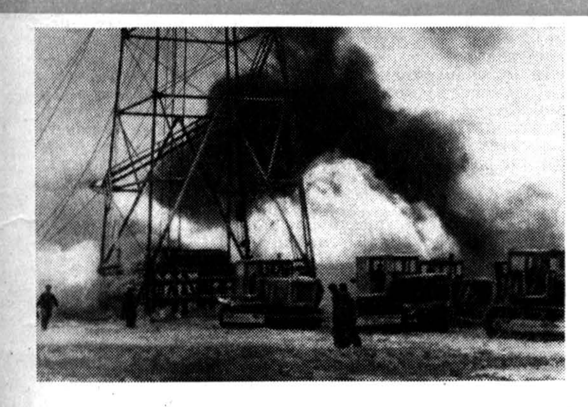




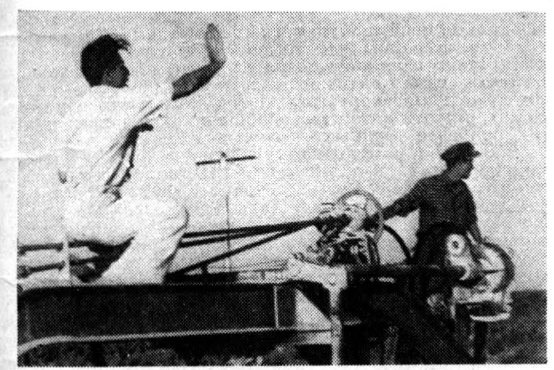
Не слащавое умиление, а увлеченное, страстное прославление людей труда, исследование человеческих судеб, как бы драматически они ни складывались, — вот краеугольные камни нашего документального кинематографа. Эти принципы разрабатываются и утверждаются в фильмах «Повесть о нефтяниках Каспия», «Первая весна», «Люди голубого огня», «От весны до весны», «Огни Мирного», «Заводские встречи». И хотя они создавались в разное время и на разных студиях, каждый раз с их появлением возникала новая веха, новая этапная отметка на пути исканий большой киноправды, на пути к истинно революционным открытиям в искусстве документального фильма («Первая весна», режиссеры И. Посельский, А. Медведкин)

Александр Фадеев говорил о фильме «Повесть о нефтяниках Каспия»: «Вспомните, как дрогнуло сердце у каждого из нас, когда после неимоверных усилий, исторгнув фонтан нефти из подводных недр, великолепные мастера, омочив руки свои в нефти и любовно и шутливо мазнув ею друг друга по лицу, слились в могучем дружеском объятии и поцелуе. Как можно показать характеры этих людей, не показав их уважения и любви к этой исторгнутой с таким трудом на благо народа прекрасной, золотистой нефти! Сами мастера сделали нефть предметом поэзии — какой же это писатель, который не сумеет, изображая характеры этих мастеров, сделать ее таким же предметом поэзии, как это сделали сами мастера. В этом как раз выразилось мастерство авторов фильма» («Повесть о нефтяниках Каспия», режиссер Р. Кармен, операторы А. Зенякин, Д. Мамедов, С. Медынский, Ф. Леонтович)



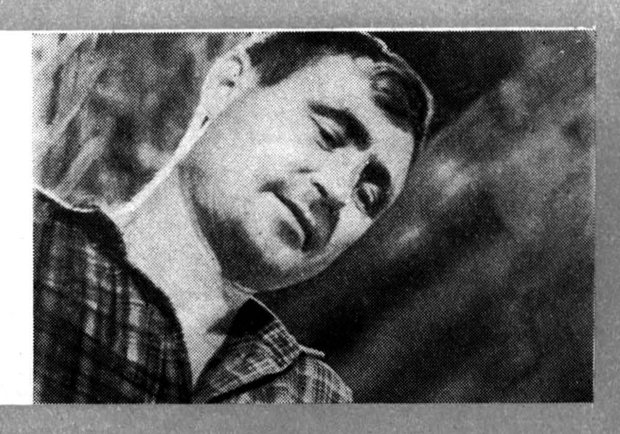


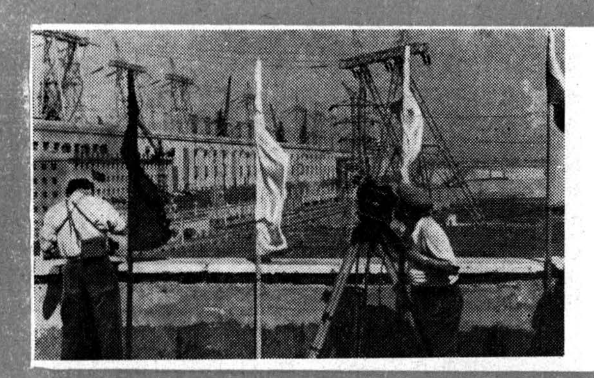
Умение «вживаться» в действительность, жить одной жизнью со своими героями — вот, пожалуй, главная, многое объясняющая черта творческого подхода к материалу в картинах, подобных «Первой весне», «Огням Мирного», «Людям голубого огня»...
Об этом писали в «Правду» участники сооружения газопровода Бухара — Урал: «Создатели фильма («Люди голубого огня»), режиссер Р. Григорьев, главный оператор О. Арцеулов, были для строителей родными, близкими людьми. Они многие месяцы провели непосредственно в колоннах строителей, на разведках, в пустыне, жили их интересами, разделяя их трудности...»



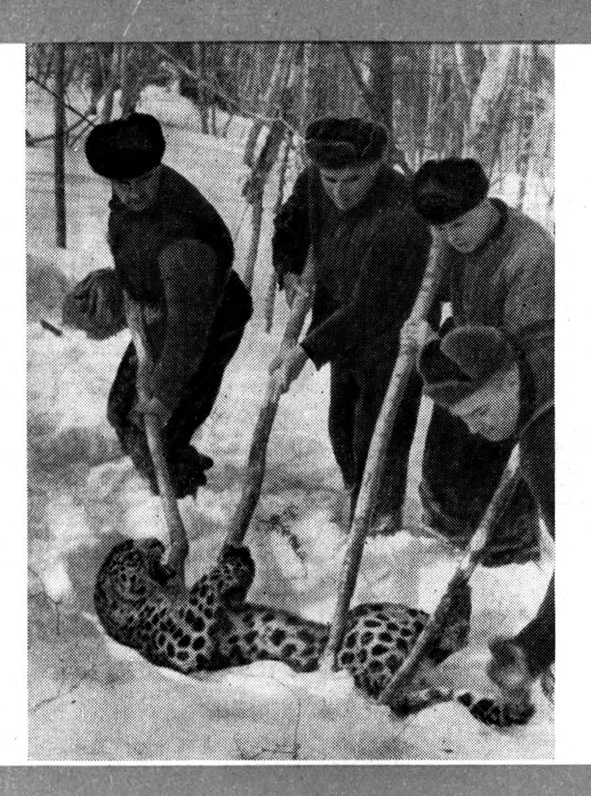
Вместе с героями своего фильма «От весны до весны» долго жили в Голодной степи узбекский кинорежиссер Малик Каюмов и его помощники (режиссер М. Каюмов на съемках фильма «От весны до весны»)

Глубокое и поучительное исследование провели на одном заводе в Киргизии авторы фильма «Заводские встречи». Кинокамера и микрофон, повернутые вплотную к человеку, позволили на простом будничном материале поднять актуальные вопросы коммунистической нравственности и морали («Заводские встречи», режиссер И. Герштейн, оператор А. Видугирис)





Своими, документальными средствами пытаются обрисовать движение человеческой души, показать людей, что называется, «в пути» в прямом и в переносном смысле — в росте, в изменении — авторы фильмов «Счастье трудных дорог», «Пробужденная степь», «Год спустя», «В центре Арктики», «Куйбышевский гидроузел», «Мы живем в Кулунде» («Куйбышевский гидроузел». Рабочий момент, оператор Г. Амиров)



Наблюдения за человеком, за его поведением в новых, незнакомых условиях, оказывается, может дать интересный результат не только в картинах, построенных на производственном или исследовательском материале.
Операторы Дальневосточной студии кинохроники целую зиму блуждали по таежным дебрям вместе с бригадой тигроловов и создали в увлекательном киноочерке «Тигроловы» запоминающиеся портреты самоотверженных, сильных и веселых людей (автор-оператор В. Гулин, операторы С. Медынский, А. Вергун)

Обзорно-информационный документальный фильм в первые пять-семь лет после войны утверждает себя как основной, преобладающий жанр в кинопублицистике — если его можно, конечно, считать самостоятельным жанром.
Высокое искусство кинорепортажа, изобретательность в монтажных приемах, широта авторских обобщений улавливаются и в некоторых, наиболее трудных — отчетных по своему заданию — кинофильмах о республиках. В первую очередь речь идет о таких картинах, как «Советская Латвия» (сценарий Бориса Агапова, режиссеры Сергей Гуров, Леонид Кристи), «Советская Киргизия» (сценарий Аалы Токомбаева, режиссер Михаил Слуцкий), «Цветущая Украина» (сценарий Андрея Малышко, режиссер Михаил Слуцкий), «Приезжайте к нам в Узбекистан» (сценарий Юрия Каравкина, режиссер Малик Каюмов), «Золотая свадьба» (сценарий Романа Григорьева, режиссер Малик Каюмов) (1), «Дальневосточные рассказы (режиссер Б. Сарахатунов), «Наш Азербайджан» (режиссер М. Дадашев) (2)



1



2

В последующие годы создатели документальных лент так называемой обзорной тематики делали многие, порой интересные попытки ограничить круг рассматриваемых явлений, сосредоточив внимание на коренных, наиболее характерных жизненных вопросах и коллизиях. Строгий отбор и концентрация фактов, ощутимая авторская интонация, более активное стремление показать жизнь в непосредственном действии, отойти от протокольной формы просматриваются в кинофильмах «О Москве и москвичах» (режиссеры Р. Григорьев, И. Посельский), «Город большой судьбы» (режиссер И. Копалин), в своеобразной кинотрилогии Е. Учителя, посвященной Российской Федерации,— «Русский характер», «Дочери России», «Песни России».
И хотя и в этих фильмах дают о себе знать издержки в «обязательности» показа тех или иных явлений, все же они, преодолевая отчетную форму, обнаружили предрасположенность к доверительному и серьезному разговору со зрителем — пусть пока в крупицах. Но если бы не было этих крупиц, мы бы, наверное, не имели в конце пятидесятых и в начале шестидесятых годов честной, самобытной, человеческой кинопублицистики («Город большой судьбы», авторы сценария С. Зенин и Ю. Каравкин, режиссер И. Копалин, операторы И. Бганцев, В. Микоша, Р. Халушаков)



Послевоенный документальный кинематограф дает немало примеров творческого подхода к материалам острособытийного, злободневного характера.
«Мы подружились в Москве», (режиссер М. Слуцкий, главные операторы И. Бессарабов, Б. Небылицкий) (1)
«Гость с острова свободы» (режиссер Р. Кармен, главный оператор В. Киселев) (2)
«Набат мира» (авторы сценария А. Сурков, И. Копалин, режиссер И. Копалин, операторы И. Грачев, П. Касаткин, В. Киселев, Л. Котляренко, А. Кочетков, С. Медынский, В. Микоша, И. Михеев) (3)
«Варшавские встречи» (4) (режиссеры И. Копалин, И. Посельский, Е. Боссак, Р. Григорьев)

И хотя официальный во многих случаях характер освещаемых событий накладывал свой отпечаток на форму иных кинокартин, все же значение их чаще всего выходило за рамки протокольного киноотчета.
В практике послевоенных лет все больше и больше места начинают занимать документальные кинопроизведения с обнаженной публицистической тональностью, приурочиваемые к знаменательным датам и юбилеям. Монтаж исторических документов в них, как правило, сочетается с современными съемками, прослеживающими человеческую судьбу, изменения в облике городов, предприятий, сел и т. п. И хотя в основе их лежат событийные съемки, они претендуют на авторское обобщение тех или иных явлений нашей советской истории

1



2





3



4



«Этапы большого пути», «Шагай, семилетка!», «Пять рук человечества», «Всегда с партией», «От сердца к сердцу», «Двадцатилетие великого подвига» оперируют большим и разносторонним познавательным материалом и в отдельных фрагментах достигают подлинной образности и публицистичности.

Наиболее сильное впечатление среди картин, освещающих знаменательные события, оставляет полнометражный фильм Д. Боголепова и И. Копалина «Первый рейс к звездам» — документ большого исторического значения, запечатлевший одну из самых славных страниц нашего времени (авторы сценария Г. Кублицкий, Е. Рябчиков, режиссеры Д. Боголепов, И. Копалин, Г. Косенко)

Первые послевоенные годы принесли на наш экран документальные произведения, повествующие о борьбе народов Европы, Азии и Латинской Америки за свою свободу и независимость, о ростках новой жизни и новых общественных отношениях в странах, избравших социалистический путь развития. «Освобожденный Китай» и «Северная Корея» (2), «Демократическая Венгрия» и «Польша» (3), «Болгария» (4), «По дорогам Румынии» и «Монголия» (1) познакомили советского зрителя с историей и культурой этих стран, с характером их экономики, с их социальной действительностью.

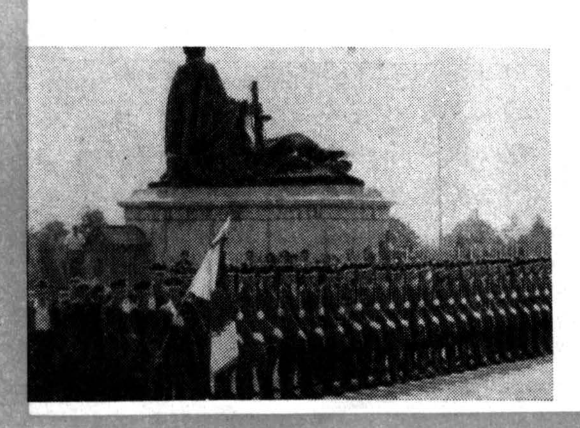
Но главное место в этих публицистических кинодокументах занимают люди труда — рабочие и крестьяне, солдаты и партизаны, принесшие неисчислимые жертвы в своей благородной, освободительной борьбе. В сердцевине достоверного, документального показа — их чаяния и надежды, их подвиги и свершения, их преданность идеалам мира, демократии и социализма, их братская любовь к великой Советской стране



1



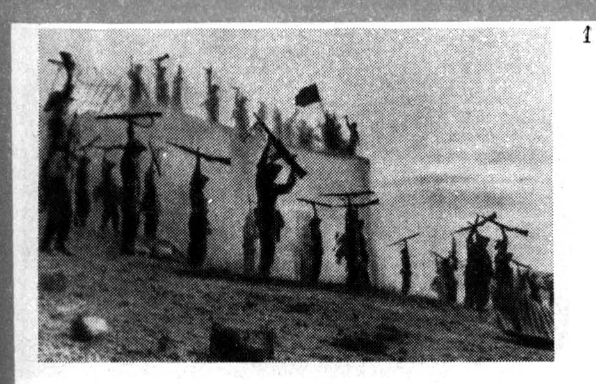
2



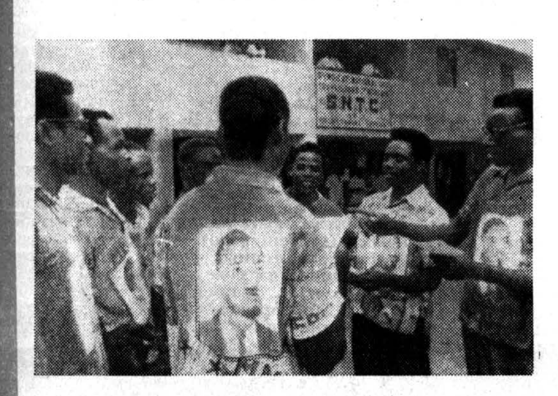
3



4


1


2



3


4

И в последующие годы советские киножурналисты появляются в самых горячих точках нашей планеты, везде, где свободолюбивые народы вступают на путь борьбы с силами реакции, колониализма, империализма. Куба и Вьетнам, Алжир и Конго надолго становятся центром боевой журналистской работы создателей таких популярных документальных фильмов, как «Вьетнам» (1), «Пылающий остров» (2, съемочная группа во главе с Р. Карменом на Кубе), «Алжирский дневник» (4, Г. Асатиани во время съемок в Алжире), «Меконг в огне», «Конго в борьбе» (3), «Гордый сын Африки»



Гневные сатирические памфлеты, разоблачающие германский милитаризм и американский империализм, создает Александр Медведкин. Симптомы неонацизма бичуются им в сатирических фильмах «Разум против безумия» и «Внимание, ракеты на Рейне!»





1 2





3

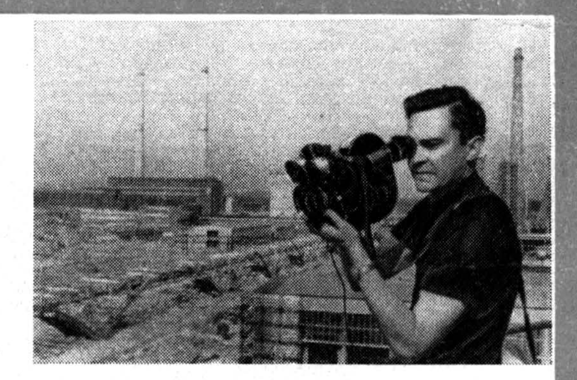
Кажется, нет уже на свете такого уголка, где бы не побывали советские полпреды с киноаппаратами. Африка и Австралия, Латинская Америка и Западная Европа, южные моря и северные широты — вот география «съемочной площадки» публицистов экрана. Их съемки, всегда проникнутые симпатией и уважением к простым людям, выявляют разительные контрасты социальной жизни в буржуазном мире, стремление трудовых масс к лучшей доле, к миру на Земле, к освобождению от пут колониализма.

«Утро Индии», «В Лондоне», «Разноэтажная Америка», «Когда цветет сакура», «На улицах Вены», «38 минут в Италии», «За рампой—Америка», «Дороги пятого континента» выгодно отличаются от подобных зарубежных фильмов, в которых порой острое классовое осмысление жизненных фактов вытесняется поверхностным туристическим созерцанием.

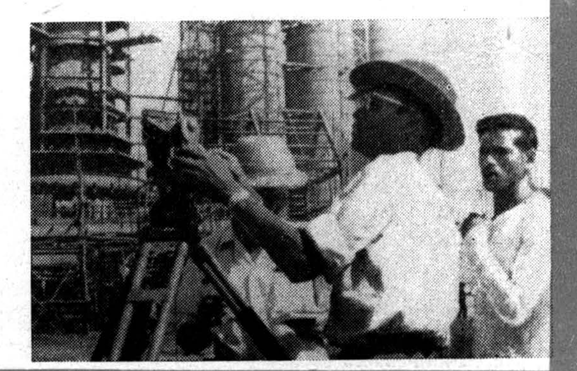
«Утро Индии» (режиссер Р. Кармен) (1)

«38 минут в Италии» (автор-оператор И. Гутман) (2)

«Дороги пятого континента» (автор-оператор Г. Асатиани) (3)



Братская помощь Советского государства социалистическим странам Европы в сооружении нефтепровода «Дружба» получила всестороннее освещение в полнометражной ленте «Магистраль» (режиссер Р. Григорьев). На снимке оператор фильма И. Бганцев



Была создана целая серия фильмов о бескорыстной помощи Советского Союза молодым государствам Африки и Азии. Среди них — «Металл Бхилаи» (режиссер-оператор Л. Котляренко)



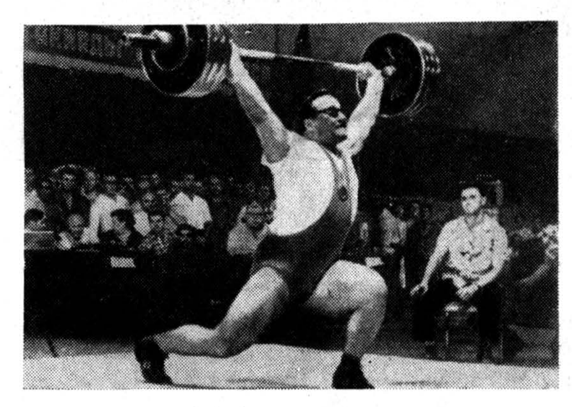
1



2



3



4

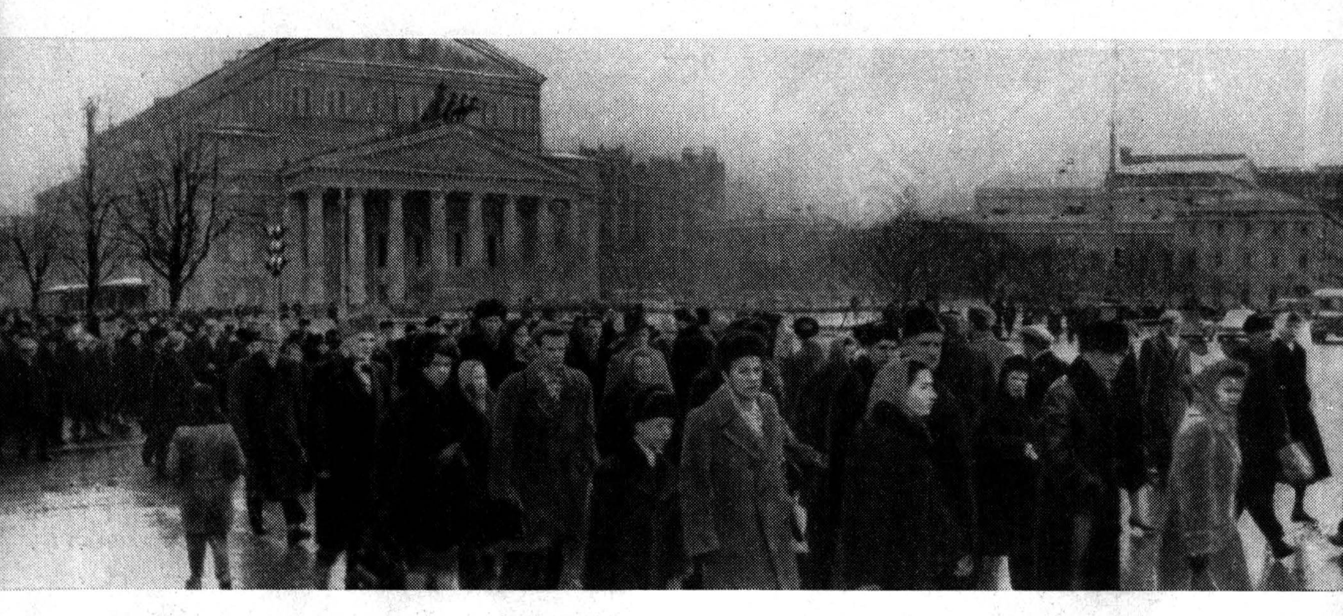
Культура, искусство, спорт, народные праздники — творческие возможности документального фильма поистине безграничны и в этих сферах живой действительности.
Мы знаем немало фильмов, мастерски, изобретательно, задушевно подающих «самоигральный» зрелищный материал

Кадры из фильмов: «Галина Уланова» (режиссеры Л. Кристи, М. Славинская, главный оператор А. Хавчин) (1)
«Могучие крылья» (режиссер В. Бойков, главный оператор М. Ошурков) (2)
«Искусство большой правды» (режиссер И. Посельский, оператор О. Рейзман) (3)
«На старте миллионы» (режиссер А. Рыбакова) (4)



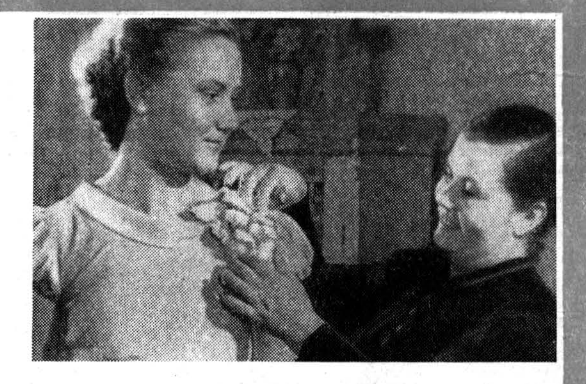
С появлением новых технических средств съемки и демонстрации фильмов кинозрелище получило новое дыхание, новый объем
Кинодокументалисты первыми испытали возможности отечественной кинопленки, звукового, цветного, широкоэкранного и панорамного кино.
В послевоенные годы впервые была проведена киносъемка с борта вертолета — «10 минут над Москвой» (оператор С. Коган).
Тот же С. Коган с большим мастерством снял увлекательный широкоэкранный фильм о советской антарктической экспедиции, о мужественных китобоях

Несколько лет назад Алексей и Олег Лебедевы провели съемки первого подводного фильма «На дне голубой бухты». Потом они показали жизнь подводного мира в широкоэкранных и панорамных лентах



Первую кинопанораму тоже сделали и освоили советские кинодокументалисты. «Широка страна моя...» Р. Кармена, «Волшебное зеркало» Л. Кристи, «Цирковое представление» Л. Кристи и И. Гутмана пользовались большим успехом не только в нашей стране, но и за ее пределами. (Кадр из фильма «Широка страна моя...»)

Интересно, что самым распространенным жанровым приемом в построении фильмов, по всей вероятности, в полемике с обзорной аморфностью, становится очерковая киноновелла. Эта форма талантливо и органично разрабатывается в картинах Арши Ованесовой «Необыкновенные встречи» и «Школьные годы». В других фильмах, как правило, на молодежные темы,— «Голоса целины», «Наши современники», «Первое ленинградское», «Бессмертная юность», «Тырныауз», «Сын солдата», «В нашем городе», «Голодная степь», «У края снежной пустыни» — делаются серьезные попытки противопоставить холодной риторике шаблонных лент живой человеческий разговор о простых чувствах, стремлениях и свершениях молодых покорителей целины, строителей новых городов, героев Отечественной войны, первооткрывателей...



«Необыкновенные встречи» (автор-режиссер А. Ованесова, операторы В. Микоша, О. Рейзман, А. Кричевский)



«Школьные годы» (режиссер А. Ованесова, операторы М. Прудников, О. Рейзман, И. Запорожский)

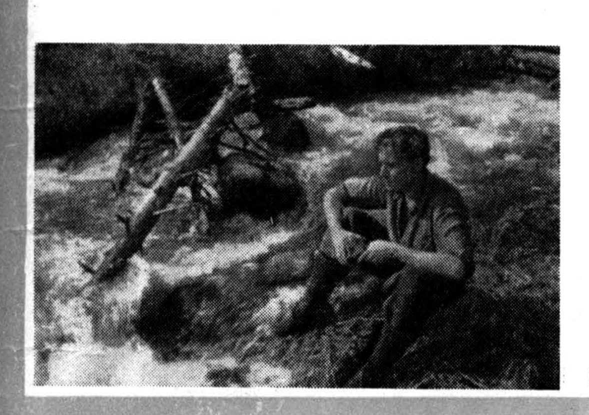
Время и человек, романтический «ветер странствий», поиски и открытия смелых, увлеченных людей, красота родной природы — вот, пожалуй, главные контуры жизненного содержания первых работ молодых документалистов конца 50-х и начала 60-х годов.
«Шел геолог», «Начинается город», «Сырые запахи реки» Александра Косачева, «На родине», «Они из Каунаса», «Мои друзья» и «До свидания, Виргиниус» Виктораса Старошаса и Леонида Браславского, «Тени на тротуарах» Владимира Краснопольского и Валерия Ускова, «В стране солнечных ночей» и «Колымская быль» Евгения Легата, «Георгий Седов» и «Инна» Л. Квинихидзе, «Ясхан» Л. Чернецова, «За баргузинским соболем» А. Белинского, работы Владлена Трошкина, Валерии Андерсон, Мелиса Убукеева, Александра Розина, Владилены Мусатовой, Леонида Махнача и других документалистов из нового пополнения привлекли внимание кинематографической общественности и зрителя прежде всего своей чистосердечной взволнованностью, пафосом утверждения не плакатного, будничного героизма, обостренным чувством выразительной детали, яркой и характерной подробности, искренностью.
Киноразведчики нового экспериментировали в области монтажных построений и в особенности в использовании звукорепортажных приемов, одержав немало побед в синхронных съемках людей.
«Шел геолог» (режиссер А. Косачев, оператор Е. Кряквин) (3), «Тени на тротуарах» (режиссеры В. Краснопольский, В. Усков, операторы А. Истомин, А. Савин) (2), «Колымская быль» (автор-оператор Е. Легат) (1), «Ясхан» (режиссер Л. Чернецов) (4)

1

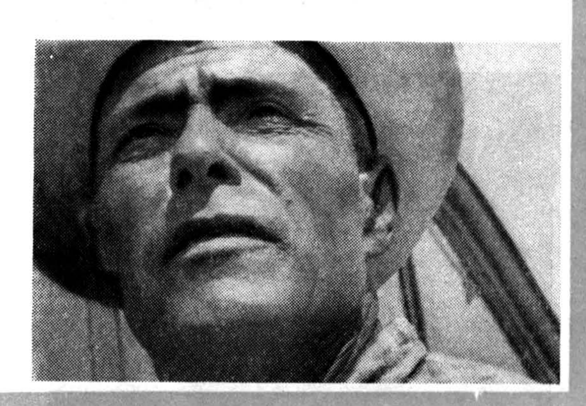


2





3



4



К этому же времени можно отнести появление ряда фильмов, обличающих религиозные предрассудки, сектантство, поднимающих вопросы морали, этики, социалистического правопорядка.
Начало этому направлению в документальном кино положил фильм белорусских документалистов «Правда о сектантах-пятидесятниках». Затем на экраны пришли такие фильмы, как «Исповедь», «Поп из Голубно», «Дорога из мрака», «Это тревожит всех», «Перед лицом суда» и другие («Это тревожит всех», режиссер В. Мусатова, оператор В. Трошкин)



Успехом у зрителей пользовались картины Леонида Махнача «По черной тропе» и «Снова по черной тропе». Он же вместе с молодым режиссером Виктором Лисаковичем повел большой и поучительный разговор о некоторых насущных проблемах коммунистической нравственности в полнометражной картине «Обвинению подлежит!» («По черной тропе», режиссер Л. Махнач, оператор Н. Генералов)

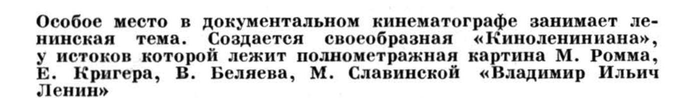


В послевоенные годы широкое распространение получил документально-биографический фильм, и главная заслуга в его разработке и популяризации принадлежит одному из старейших режиссеров документального кинематографа Самуилу Бубрику.
Его многолетняя увлеченная работа в этом жанре отмечена чертами вдумчивого исследования исторических материалов, получивших экранную жизнь в серии картин о Толстом, Достоевском, Чехове, Горьком, Маяковском, Тагоре...
Большой биографический цикл документальных лент — он свободно мог бы выходить под рубрикой «Жизнь замечательных людей» — из года в год пополняется работами других режиссеров, рассказывающих о жизненном и творческом пути Шекспира, Гоголя, Франко, Есенина, Леси Украинки, Эйзенштейна, Шота Руставели, Ромена Роллана... («Сергей Эйзенштейн», режиссер В. Катанян, оператор М. Глидер)



Упорные поиски максимальной кинематографической выразительности помогают документалистам преодолеть некоторые канонические приемы съемки и построения биографических лент. Индивидуальные авторские решения особенно показательны в картинах «Рассказы о Михаиле Фрунзе», «Эрьзя», «Время, которое всегда с нами», «Там, где жил Хемингуэй», «Мир без игры»... («Там, где жил Хемингуэй», авторы С. Школьников и К. Симонов)





Особое место в документальном кинематографе занимает ленинская тема. Создается своеобразная «Киноленинииана», у истоков которой лежит полнометражная картина М. Ромма, Е. Кригера, В. Беляева, М. Славинской «Владимир Ильич Ленин»

«Три весны Ленина» Л. Кристи, «В далеком Шушенском» И. Коловского, «Через горы времени» С. Бубрика и А. Новогрудского и некоторые другие работы последних лет отмечены глубиной проникновения в материал, самобытностью авторской трактовки,— они весьма наглядно демонстрируют образные возможности кинодокумента («Три весны Ленина», режиссер Л. Кристи, главный оператор О. Арцеулов)



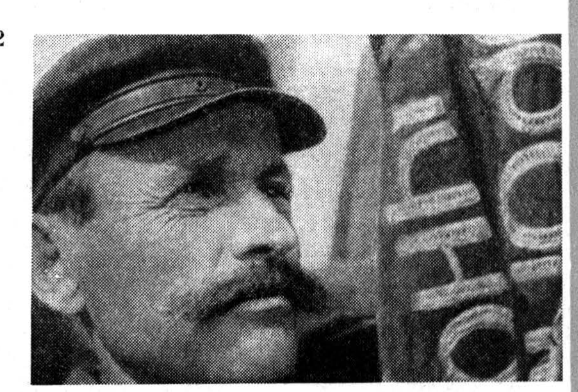
...Когда-то В. Г. Белинский заметил: «Настоящее есть результат прошедшего и указание на будущее». Свидетельство исторического документа как никогда ярко подтверждает эту мысль великого русского критика. И к истории все чаще и больше обращаются советские документалисты экрана.
Архивные материалы получают вторую жизнь в картинах, поднимающих волнующие вопросы современности, помогая зрителю по-новому увидеть и осмыслить поворотные события и явления нашей бурной эпохи — трудные годы и звездные часы. «Великий поворот» и «Двадцатый век» Ю. Каравкина и С. Гурова, «Страницы бессмертия» (1) и «Незабываемые годы» (2) И. Копалина, «Говорит спутник» (3) С. Герасимова, В. Дормана, Г. Оганесяна, Э. Волка и Р. Рождественского, «Неизвестному солдату» (4) Р. Нахмановича и В. Некрасова, «Великая Отечественная...» Р. Кармена и «Подвиг» Л. Махнача, С. Зенина, А. Новогрудского, воскрешая страницы истории, всем своим внутренним строем обращены к нашему времени, к нашему современнику



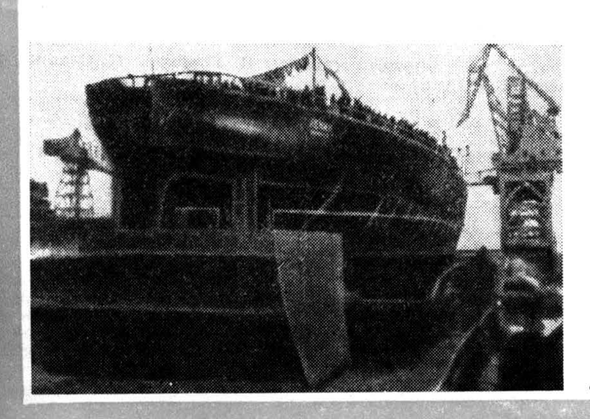
1



2



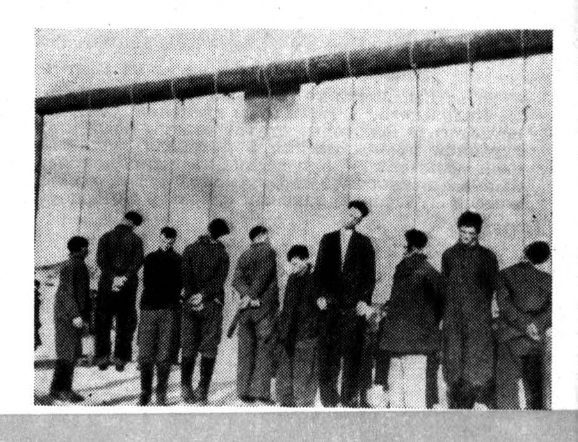
3



4

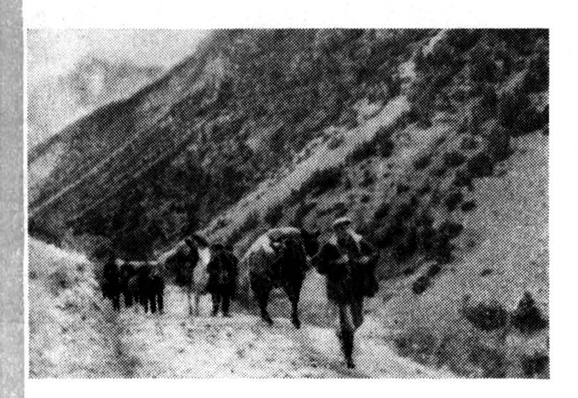


Страстной заботой о судьбах человечества проникнут «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, М. Туровской и Ю. Ханютина, с большой философской глубиной и силой художественного выражения исследующий самое чудовищное явление XX века во имя того, чтобы оно никогда не повторилось.
Михаил Ромм писал о своем фильме:
«Картина должна оставить ощущение тревоги и надежды. Она должна говорить об ответственности человечества за свое будущее и необходимости борьбы за него»





Говорят, что документальное кино — это совесть киноискусства. Потому что оно всегда находится в прямом контакте с жизнью народа. Развивая эту мысль, Йорис Ивенс заметил, что многие документалисты стали по-настоящему экспертами в исследовании и овладении действительности. «Мы погружаемся в жизнь всем сердцем, всем нашим разумом».
Появление «Катюши» Виктора Лисаковича и С. С. Смирнова с предельной наглядностью подтверждает эту мысль.
«Катюша» открыла новую страницу в нашей документальной кинолетописи. Но это открытие возникло не на голом месте, оно продолжает и закрепляет все лучшее, что характерно для советской образной кинопублицистики. И, наверное, не было бы «Катюши», если бы за ней не стояли парашютистка и бетонщица из фильмов Вертова, съемки военных лет, «Начинается город» Александра Косачева и другие работы.
«Катюша» (режиссер В. Лисакович, оператор А. Левитан)



Стремление вжиться в действительность, ворваться в нее со своей темой — всем сердцем, всем разумом — вот, пожалуй, что лежит у истоков лучших документальных фильмов последних трех-четырех лет.
«ПСП», «Сегодня премьера», «Корабли не умирают», «Репортаж года» — все эти работы лежат в русле заинтересованного, пытливого наблюдения и освоения действительности («ПСП», автор-оператор А. Видугирис)



«Корабли не умирают» (авторы В. Горохов, К. Славин, режиссер М. (Юдин)



В фильмах «Встречи с Таджихон», «Здравствуй, Артем», «Два имени и одна жизнь», «Рабочий», «Всего одна жизнь», «Весенние свидания», «Путь в науку», «Взгляните на лицо» авторы стремятся очертить судьбу человека — в движении, в росте, в борьбе, — высветить «золотые россыпи» его души



«Взгляните на лицо» (режиссер П. Коган, оператор П. Мостовой)



«Месяц доброго солнца» (режиссер-оператор В. Трошкин, оператор И. Бганцев)



Поэтический образ страны, человека и природы, нежный и мужественный, возникает в талантливой работе В. Зака «Вечерний берег», в лирических фильмах «Март — апрель», «Было их 39», «Иду в город», «Слово о Ростове Великом», в темпераментном «Месяце доброго солнца»...

«Вечерний берег» (режиссер В. Зак, оператор А. Зубрицкий)



И пусть взят лишь еще один рубеж на сложном и тернистом пути к большой киноправде, но при самых строгих и взыскательных оценках можно с уверенностью сказать, что документальный кинематограф встретил пятидесятилетие нашего государства на марше, в пути... Как верный помощник партии, как добрый друг, мудрый советчик и задушевный собеседник советского человека. Потому что он все чаще и чаще обращается к его уму и сердцу, покоряет правдивым словом, радует красотой подлинного искусства

А. КАРАГАНОВ

Октябрь и мировое кино

К итогам международного симпозиума киноведов

2

В зарубежном киноведении довольно широко распространена мысль: всем своим величием и влиянием советское кино обязано первым фильмам Эйзенштейна и Пудовкина, их первым теоретическим открытиям, последующие десятилетия ничего не прибавили или мало что прибавили к всемирной славе советской кинематографии. Такого рода суждения оспаривались большинством участников Репинского симпозиума, подчеркивавших, что наша любовь к первым революционным фильмам 20-х годов не может, не должна помешать нам оценить искусство последующих десятилетий; противопоставление эпох, когда похвалы одной пишутся в умаление другой, неизбежно ведет к отступлениям от научных принципов историзма.

Возвращаясь в этой связи к докладу Кароя Немеша, я хотел бы особо выделить его мысль о том, что советское кино оказывало влияние на мировую кинематографию не только от случая к случаю, а на протяжении всей своей истории — тем, что на практике показывало и показывает правильный путь развития таких закономерностей, без учета которых кинематограф не может решать своих задач.

В центре фильмов 20-х годов, подчеркивает Немеш, идея: революция необходима, и нужно бороться, чтобы она принесла свои плоды. В свою очередь фильмы 30-х годов утверждали, что во имя революции недостаточно только бороться и трудиться. Революция требует коренных изменений в человеке, она требует человека нового типа. Социализм — мобилизация человеческих качеств. Лучшие произведения кино 30-х годов удовлетворяли этим требованиям. В них раскрывается внутренний мир героев, происходящие в их характерах изменения и связанные с ними психологические процессы. Возрастает значение актера и сценариста. Стремление к более полному изображению человека рождает такие сложные — в движении, в переменах — образы, как Чапаев.

В докладах и выступлениях на симпозиуме неоднократно подчеркивалось, что дух первооткрывательства озаряет пути советской кинематографии и после того, как Великий Немой закончил свой исторический путь.

Проблемам смены эпох и преемственности развития посвятил значительную часть своего доклада «Октябрьская революция и первые откровения советского кино» Жорж Садуль (Франция).

«Я не считаю, подобно некоторым историкам или критикам,—говорит Садуль в своем докладе,— что советское немое кино было «золотым веком», так и оставшимся непревзойденным. Я утверждаю, наоборот, что период 1930—1939 гг. был особенно блестящим благодаря творчеству Сергея Эйзенштейна, братьев Васильевых, Всеволода Пудовкина, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Сергея Юткевича, Николая Экка (чья «Путевка в жизнь» имела международный успех), Марка Донского, Александра Зархи и Иосифа Хейфица, Дзиги Вертова, Михаила Ромма, Фридриха Эрмлера, Сергея Герасимова, Григория Рошаля и многих других, чьи таланты расцвели с годами!»

И далее:

«Искусство кино, как и все другие искусства, нуждается в постоянном обновлении. Для советской кинематографии было бы катастрофой, если бы «Потемкин» (дважды отмеченный на международных референдумах как «лучший фильм мира») превратился в обязательный для подражания образец, предлагаемый студентам ВГИКа, подобно тому как в художественных академиях прошлого века преподаватели заставляли своих учеников бесконечно копировать Рафаэля и Леонардо да Винчи. В искусстве прототипов не бы-

---

Окончание. Начало см. в № 11.

вает, и рабское подражание старым мастерам, сколь бы велики они ни были, может привести лишь к массовому производству чудовищных и скучных стереотипов, представляющих собой полную противоположность искусству и наихудшую форму академизма».

Из этих сопоставлений разных периодов развития советского кино Жорж Садуль делает очень верные выводы о творческом методе советского искусства: «Правильно понятый социалистический реализм не представляет собой, как считалось в тяжелые времена, монолитный блок или некий новый вид академизма, бесконечно копирующий идеальный образец. Чтобы полностью выявить себя, социалистический реализм должен находить новые формы, по мере того как перед социалистическим обществом возникают новые проблемы».

В своем докладе «Значение советского кино в Италии вчера и сегодня» итальянский киновед Гуидо Аристарко напомнил, что с приходом звука кино обрело новые возможности для того, чтобы создавать убеждающие образы экранных героев, конкретнее показывать современного человека, его психологию, его внутренний мир, его рост и развитие. В советском кино произошло новое расширение и углубление проблематики фильмов, появились образы, каких не знала кинематография 20-х годов. Это движение искусства продолжалось и в последующие годы: достаточно вспомнить такие фильмы, как «Александр Невский», «Иван Грозный», «Возвращение Василия Бортникова».

«Пудовкин, — пишет Аристарко, — своим «Бортниковым» еще до XX съезда партии занял позицию против многих, слишком многих произведений — и не только кинематографических, назидательных, апологетических, «эпико-монументальных». Интерес, который он всегда проявлял по отношению к отдельному индивидууму, связанному с народом, к психологии своих персонажей, помог ему отвергнуть так называемую теорию бесконфликтности и возвратить право гражданства личным конфликтам, необходимым в их взаимосвязи и контексте для всестороннего показа человека, «увиденного» изнутри. То есть возвратить точное значение и подлинные масштабы понятию «типического», которое нередко извращалось и искажалось».

Высоко оценивая лучшие фильмы 30-х и 40-х годов, Аристарко пишет и о некоторых отрицательных явлениях в искусстве, связанных с нараставшим влиянием догматизма, в частности о зарождении и распространении «теории бесконфликтности»: «Если, по нашему мнению, можно и нужно говорить о регрессе в истории советского кино, то он падает — несмотря на «Ивана Грозного», «Возвращение Василия Бортникова», «Мичурина» и еще несколько других фильмов — на годы после окончания второй мировой войны».

В этой связи Аристарко с горечью говорил на симпозиуме о том, что славословия по адресу «Падения Берлина», провозглашение «Клятвы» вершинным произведением советской кинематографии, превознесение посредственных и схематичных фильмов в качестве образцов искусства социалистического реализма не только не способствовали выяснению истинного положения дел в советском кино, но и отталкивали в лагерь его противников многих из тех, кто хотел ближе с ним познакомиться, чтобы узнать его действительно художественные произведения.

Доклад Аристарко привлек внимание участников симпозиума стремлением проникнуть в процессы развития советского кино, понять их противоречия, их диалектику, отбросив мешающие этому схемы и упрощения. К сожалению, некоторых упрощений не избежал и сам Аристарко.

Так, он явно упростил свою задачу исследователя, когда начал оперировать в своем выступлении на симпозиуме однозначными определениями, сводящими к единой формуле целые десятилетия в жизни советской кинематографии. Далее он повел полемику с теми представителями социалистического реализма, которые считают, что реализм исключает выдумку, фантазию,— словно такого рода суждения и на самом деле достойны серьезной полемики.

Проблемы движения киноискусства стояли в центре выступления и советского кинокритика Ю. Ханютина. Он говорил о том, что идейную природу и эстетическую структуру советского кино можно понять, только соотнося его с развитием самой действительности, с эволюцией общества. Если бы можно было составить ленту, соединяющую отрывки из советских фильмов о революции, созданных за несколько десятилетий, революция в ней поворачивалась бы разными своими гранями в зависимости от тех вопросов, которые предлагало общество, и ответов, которые оно жаждало услышать. «Тогда бы мы поняли, почему 30-е годы выдвинули пламенного Чапаева и неистового профессора Полежаева, этого Чапаева в ньютоновской мантии. Почему 40-е годы создали абстрактный символический образ матери-Родины в фильме «Клятва». Почему в середине 50-х годов должен был появиться Василий Губанов с его темой романтической самоотверженности, самопожертвования и

нравственного бескорыстия. Почему в начале 60-х годов появился герой «Первого учителя».

Ю. Ханютин особо выделяет период Отечественной войны, не получивший достаточно широкого освещения в докладах на симпозиуме: «Нельзя понять жестокую эстетику военного кинематографа — «Радуги», «Нашествия», «Она защищает Родину», если забыть о 20 миллионах жизней, которые унесла война». В годы войны, подчеркивает Ханютин, реализм советского кино одержал очень важные победы, именно тогда началось то искусство, которое получило свое продолжение и развитие, правда, после многолетнего перерыва, во второй половине 50-х годов.

Большое место в развернувшейся на симпозиуме дискуссии заняли проблемы современного советского киноискусства, его успехи и недостатки.

Обращаясь к новейшим фильмам, участники симпозиума неоднократно подчеркивали их связь с традициями революционной киноклассики.

Важным аспектам этой связи посвятил свое выступление Збигнев Питера (Польша).

Работая в свое время над «Октябрем» и принципами «интеллектуального кино», напоминает Питера, Эйзенштейн стремился к тому, чтобы говорить о революции не с помощью оживших иллюстраций, а мобилизовать художественные средства кино для выражения исторического смысла событий; он стремился привлекать внешние факторы к объяснению истоков их возникновения, их сути, схватывать историю, когда еще происходят борьба идей, столкновение мнений, он хотел «заглянуть в самый мозг революции».

Давние замыслы Эйзенштейна как бы оживают в таких современных фильмах, как «Ленин в Польше». Этот фильм, по мнению польского критика, «представляет собой, со многих точек зрения, возврат — на новом этапе — к эйзенштейновской концепции «интеллектуального кино», кино мыслей, кино идей». Использованный в фильме «способ ви́дения и передачи главной идеи событий, изображения оборотной стороны общеизвестных фактов делает фильм инструментом, помогающим зрителю осознать философское содержание исторического опыта и перелома, который дал начало новой эпохе».

Разумеется, между фильмом Эйзенштейна «Октябрь» и фильмом Юткевича «Ленин в Польше», при общности некоторых особенностей, имеются и большие различия. «Фильм Эйзенштейна был поэмой, эпосом, патетической симфонией; фильм Юткевича является эмоционально-психологическим дневником, интимной записью фрагмента биографии Ленина. Эйзенштейн в своей концепции «интеллектуального кино» хотел с помощью пластики кино, метафоры и символов преодолеть немоту экрана, выразить абстрактные понятия языком образов; Юткевич возвращается к технике (но не к поэтике) немого кино, чтобы освободить его от натурализма слова, придать образам изменчивость и летучесть, дать им возможность поспеть за интенсивным, неудержимым драматическим ходом мысли героя».

На примере творчества Ф. Эрмлера Питера показывает, что на протяжении многих лет — и это стало одной из его неумирающих традиций — советский кинематограф ведет на высоком интеллектуальном уровне разговор о больших политических и социальных проблемах времени. В этой связи Питера вспоминает фильмы «Великий гражданин» и «Великий перелом». Далее он обращается к фильму «Перед судом истории», в котором историко-революционная тема развивается в форме «диалога с подлинным противником». В последнем фильме Эрмлера соединяются новейшие достижения документального кино, приемы «синема-верите», плодотворное использование элементов документального фильма в художественной кинематографии. Эрмлер создал произведение необычное и принципиально важное, имеющее большое идейное значение. Фильм уникален, трудно говорить о непосредственном продолжении его стиля. И все же фильм Эрмлера, по мнению Питеры, должен оказать влияние на дальнейшее заострение и углубление идейного смысла полемики в кинофильмах революционной тематики. «Наши творческие работники слишком привыкли изображать политических противников так, чтобы их было легче разоблачать, принижая тем самым значение одержанной над ними победы».

Началом эпохи нового возрождения в кино духа революции и революционного новаторства, отличающего советскую киноклассику, Марсель Мартен считает фильм «Сорок первый».

«Интересно отметить, что хотя стиль прозы сохраняется, он,— пишет Мартен о фильме Чухрая,— обогащен и оживлен возвратом к традициям прошлого, к великим романтическим и эпическим традициям периода, который я называю поэтическим. Это время, когда мы вновь с восхищением обретаем великое советское кино, которое мы любили и которое не узнавали в течение предшествующего десятилетия, кино, исполненное жара и энтузиазма, черпающее в революционном идеале основу гуманистической приподнятости».

Воодушевляющие и обнадеживающие черты новых исканий советских кинематографистов Мартен отмечает и в самых последних их фильмах.

«Я лично потрясен фильмом «Первый учитель», который я здесь увидел,— говорил Мартен, выступая на симпозиуме.— Мне также очень понравились фильмы «Июльский дождь», «Нежность», «Листопад». Мне кажется, что эти фильмы (что очень важно) связаны с теми фильмами, которые созданы в эпоху 20-х годов». Плодотворное продолжение традиций 30-х годов Мартен видит в новых фильмах Донского: «Марк Донской остается в высшей степени верен самому себе в своих двух прекрасных фильмах о матери Ленина, произведениях замечательных, где проза проникнута тонкой и глубокой поэзией, напоминающей его трилогию о Горьком».

Говоря об особенностях современного советского кино, важных для венгерской кинематографии и кинематографий других стран, Карой Немеш сосредоточился на проблемах драматизации нового жизненного материала.

Немеш говорит о характерном для таких современных фильмов, как «Первый учитель», «Никто не хотел умирать», «Звонят, откройте дверь!», стремлении показать человека с большой полнотой вместо былого показа его в одном аспекте — примерным и поучительным.

Другое направление — это изображение героя, который ищет свое место в мире, ищет реальное воплощение мечты об идеале, во имя которого живет. Положительное начало проявляется здесь, по мысли Немеша, в форме внутренней борьбы, попыток героя найти себя. Носителем идеала становится весь фильм, а не олицетворяющий его герой. Политическая трактовка жизненных явлений, которая господствовала во многих фильмах прошлых лет, получает развитие в этической трактовке. Как естественное продолжение этих тенденций воспринимается ощутимый крен в сторону общественных проблем. Современное состояние общества требует от человека большей самостоятельности, большей ответственности и общественной активности. Именно поэтому в центр фильма часто попадает герой, ищущий соответствующие этим требованиям связи между собой и коллективом, работающий над тем, чтобы найти и определить себя в нем.

Современная советская кинематография развивается в постоянных связях и содружестве с кинематографиями других социалистических стран. Общеизвестны успехи лучших произведений социалистического кино как у зрителей, так и на международных кинофестивалях. И естественно, что когда Хулио Гарсиа Эспиноза (Куба) заявил на симпозиуме о том, что, по его мнению, «кинематографии социалистических стран в настоящее время постиг определенный кризис», это вызвало решительные возражения участников симпозиума. Обоснованно полемизировал с Эспинозой Станислав Звоничек (Чехословакия). Он говорил о развитии экономической и технической базы социалистических кинематографий, о создании за годы социализма материальных условий и возможностей кинематографического творчества. Используя эти возможности, молодые социалистические кинематографии за сравнительно короткий срок уже многое сделали для завоевания массового зрителя, они уверенно вышли на мировой экран.

Отвечая Эспинозе, Рудольф Сремец (Югославия) говорил о едином фронте передовой кинематографии. «В этот фронт входят как кинематографии социалистических стран, так и отдельные кинематографисты капиталистических стран. Закономерно, что волна хороших фильмов возникает то тут, то там на изломанной линии фронта. Я не встревожен современным советским кино прежде всего потому, что сегодня существуют советские фильмы, которые говорят о жизненности искусства и об эксперименте». «Новое советское кино,—подчеркнул Стево Остойич (Югославия),— имеет исключительные молодые таланты, о которых я не только слышал — я видел их фильмы... Молодые советские режиссеры сегодня имеют все условия, чтобы свободно творить и по мере таланта создавать новую эпоху советского кино».

В выступлении Хулио Гарсиа Эспинозы наряду с суждениями, вызвавшими резкие возражения участников симпозиума, была очень верная мысль о «конфликте» между кинематографом, который ставит вопросы первостепенной важности, и кинематографом, довольствующимся темами и вопросами второстепенными.

Действительно, многие большие вопросы времени не получают отражения на экране, а если и затрагиваются в фильмах, то как-то вскользь, поверхностно. В частности, наше советское кино еще не сказало своего веского слова об изменениях политической карты мира, вызванных крахом колониализма, о борьбе за единство мирового коммунистического движения, о борьбе против милитаризма и неофашизма... Недостаточно активно разрабатываются — через характеры людей, через правдивый показ их отношений — проблемы развития советской демократии, вопросы идеологической борьбы и т. д. Иными словами, у нас много нерешенных задач. И то, что советские кинематографисты о них думают, не замалчивая своих недостатков, является хорошей гарантией от «кризиса», о котором говорил Эспиноза.

На Репинском симпозиуме полемика часто перемежалась коллективными раздумьями, когда один оратор как бы дополнял другого. Ощущение именно такой коллективности раздумий рождалось, когда, скажем, рядом шли выступления К. Немеша, З. Питеры и советских критиков Л. Погожевой и И. Вайсфельда.

По мнению Л. Погожевой, своеобразие нынешнего развития советского кино особенно отчетливо проявляется в фильмах на современную тему, в которых авторское внимание концентрируется на проблемах морали, нравственного развития человека.

Многим современным кинофильмам присуща личная интонация — экранное действие становится воплощением размышлений художника о жизни, размышлений, в которые вовлекается зритель.

Существенной тенденцией сегодняшнего кино, продолжает свою мысль Погожева, является утверждение научного подхода к жизни, настойчивое исследование реальных фактов прошлого и настоящего, распространение документализма. Кинематограф стремится постичь мир не в статике неизменных состояний, а в движении — увидеть это движение изнутри в свойственных ему противоречиях и сложностях.

И. Вайсфельд считает важнейшей особенностью современного советского киноискусства появление фильмов, которые несут в себе социологический анализ нашей современности.

Советское кино в наши дни с повышенной активностью пытается передать внутренний мир советского человека, как выражение его социального бытия, и это, по мысли Вайсфельда, является второй особенностью нынешнего развития советского кино. Чтобы раскрыть ее конкретнее, Вайсфельд называет «Девять дней одного года» и «Здравствуй, это я!». Хотя второй фильм не столь удачен, как первый, он тоже в высшей степени характерен для наших дней.

Третью особенность Вайсфельд видит в том, что своими лучшими произведениями современная советская кинематография отвергает иллюстративность и утверждает традицию самостоятельного художественного исследования действительности.

Эти особенности развиваются сложно, противоречиво — тут нет простой восходящей прямой. Столкновения старого и нового часто рождают «конфликты», полемику между фильмами. А иногда старое и новое самым причудливым образом соединяются в одном фильме, как это случилось в «Председателе». Однако в пестроте противоречий ощутимы поиски новой патетики и новой романтики, свойственных эпохе строительства коммунистического общества.

Пристальное внимание участников симпозиума привлекли вопросы взаимодействия кинематографий в наши дни и развития традиций, выражающих их социальное и национальное своеобразие.

Гуидо Аристарко говорил на симпозиуме о том, что отвлеченная трактовка таких психологических состояний современного человека, как гнев, отвращение, отчаяние, нередко приводит к тому, что они перестают быть конкретным выражением оппозиции буржуазному миропониманию. Во многих фильмах, показывающих драматизм бытия, нет альтернативы, она даже не чувствуется — в них, по существу, утверждается мысль, что человек ничего не может сделать для изменения мира и должен оставить его таким, каков он есть. А именно этого и хочет капитализм. Отвращение к буржуазному благосостоянию приносит мало пользы, если оно не подкреплено борьбой, а ограничивается констатацией.

Между тем, говорит Аристарко, упомянутые психологические категории мы встречаем и в произведениях молодых режиссеров социалистического мира, в том числе и советских. Так называемые фильмы-«оттепели», хотя их отправной точкой является справедливая и необходимая потребность критики совершенных в прошлом ошибок, не всегда последовательно отвечают этой потребности. «Оттепель» часто остается всего лишь этикеткой, поводом для присоединения к некоторым схемам и «новациям» различных «новых волн», идущих с Запада.

Среди произведений, действительно выражающих то новое, что появилось в советском кино в 50-е годы, Аристарко называет «Девять дней одного года» М. Ромма. «В этом своем страстном и глубоком размышлении о нашей эпохе, о столь сложных и противоречивых 60-х годах Ромм показывает нам некоторые определяющие, узловые моменты жизни человека. Действующие лица, предупреждает режиссер, — физики, но они могли бы быть и химиками, и биологами, и врачами. Он выбрал физиков потому, что сегодня они более, чем другие, в центре самых жгучих проблем современности. Это живые люди, и в ходе конфликта они спорят, рассуждают о смысле наших дней, о судьбах человечества. Фильм зиждется на развитии идей, на возможности, представленной человеку, стать умнее и сознательнее».

Размышляя о современном кино, Нина Хиббин (Англия) обратилась к широко обсуждаемым на Западе проблемам «отчуждения», «некомму-

никабельности» человека. Человеку, не вооруженному научным пониманием реальной действительности, говорила она, современный мир может показаться безумным. И такое ощущение мира нередко находит свое эстетическое, стилевое выражение в искусстве — будь то театр абсурда или разорванность, фрагментарность фильма. Наиболее отчетливое выражение драматизм «отчуждения» получил в фильмах Антониони. «Лично я, — говорит Нина Хиббин,— не одобряю холодного и ограниченного стиля Антониони, но я признаю глубину его анализа образов, то, как он показывает изоляцию человека, его отчужденность».

В социалистических странах, продолжает она свою мысль, коренные причины отчуждения (таящиеся в сфере производственных отношений) устранены. Но нельзя упрощать проблему, полагая, что отчуждение, некоммуникабельность полностью, совсем исчезли. Ведь и здесь существуют, скажем, такие общие для современного мира факторы, как автоматизация производства, повышение специализации, вызванное сложностями технического века.

Возникает и такой вопрос: является ли недостаток социального чувства, о котором сейчас так много пишут на Западе, только свойством Запада? В этой связи Н. Хиббин заинтересовали фильмы М. Хуциева — вначале «Мне двадцать лет», потом «Июльский дождь». «Я не думаю,— говорит Н. Хиббин,— что это очень удачный фильм, но я думаю, что он важен и его нельзя сбрасывать со счетов... Как мне кажется, это просто наблюдения человека, который опечален тем, что видит. Он не анализирует, он просто показывает. По стилю это фильм, полный подтекста, который, несмотря на пессимизм, все-таки наполнен настоящей человеческой заинтересованностью».

По мнению Н. Хиббин, Запад нуждается в участии советских кинематографистов в рассмотрении проблемы изолированности личности. Советский Союз находится на пути разрешения этой проблемы, а на Западе она становится все острее и острее. Разумеется, советское кино может выполнить и эту свою задачу (одну из многих, как подчеркнула Н. Хиббин) лишь при условии раскрытия качественных различий между недостатком социального чувства на современном этапе развития социалистического мира и недостатком социального чувства на современном этапе капиталистического мира.

В контексте этих размышлений Сергей Герасимов остро поставил вопрос о самостоятельности художника в исследовании современной жизни и современного характера.

Октябрьская революция, говорил он, определила нравственный критерий века, градус социального мышления. Соотносительно с этим критерием советским художникам, очевидно, и надлежит измерять свои дивиденды и дефициты. «Неврозы Антониони абсолютно ясны. Для Антониони, как субъекта своего более или менее узкого мира, как выразителя неких присущих ему эстетических идей,— для него они совершенно естественны. Когда же я вижу в совершенно иной среде, в мире совершенно иных человеческих отношений навязанные героям неврозы Антониони, у меня это вызывает усмешку, а иной раз и просто хохот». Если что и может угрожать нашему искусству, с точки зрения его международного авторитета, продолжает свою мысль Герасимов, так это именно заимствование не присущих его природе свойств, характеристик, способов мышления, отражающих иное социальное мышление.

3

Уже в оценках участниками симпозиума творчества советских кинематографистов отчетливо проявилось главное направление влияния советской кинематографии на мировое кино: советские фильмы несли и несут в мир идеи Октября.

Об этом говорил, применительно к вьетнамской кинематографии, Ли Тхай Бао. Революционные произведения советского кино, подчеркнул он, оказали большое влияние на развитие вьетнамской кинематографической школы. Речь в данном случае идет не только о киноклассике 20-х и 30-х годов. Много ценного дали вьетнамским кинематографистам «Коммунист», «Девять дней одного года» и другие современные фильмы.

Выступление представителя вьетнамской кинематографии, создающей свои фильмы под бомбами врага, активно участвующей в борьбе своего народа с империализмом, было горячо и сердечно встречено всеми участниками симпозиума.

Большой фактический материал, важные наблюдения и обобщения, характеризующие распространение идей революции посредством советских фильмов в Румынии и Словакии, влияние советского кино на словацких и румынских кинематографистов, представили в своих докладах и выступлениях на симпозиуме Рипяну, Ион Попеску-Гопо и Мариус Теодореску (Румыния), Эмиль Легута (Чехословакия).

Влияние советского кино неотделимо от влияния идей Октября. Для мирового кино, заявил в своем докладе американский киновед Джей Лейда, Октябрьская революция и советское кино стали

синонимами. Для людей, делавших фильмы в Европе, Азии и Америке, а также для тех, кто смотрел фильмы, любая победа или польза, приносимые советским фильмом, непосредственно связывались с революцией 1917 года.

Сегодня молодые кинематографисты ощущают еще более крепкие узы, связывающие их с величайшими художниками советского кино. Каждый труд, каждое слово Эйзенштейна и Довженко подвергаются исследованию самыми молодыми кинематографистами всех стран, как учебное пособие, стимул и помощь, с еще большей тщательностью, чем при жизни этих мастеров. Дзига Вертов стал крестным отцом наиболее влиятельной из современных форм документального кино — «синема-верите», и не только из-за термина «киноправда», а благодаря высокой дисциплине и идеалам искусства, созданного им для выражения советской действительности.

Влияние советской кинематографии на мировое кино — явление многосложное, элементарным определениям не поддающееся. Понятно, что самым конкретным его проявлением явилось создание революционных фильмов, впрямую перекликающихся с фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко... Но в условиях капитализма революционная кинематография не могла получить сколько-нибудь широкого развития, фильмы, воплощающие и пропагандирующие революционные идеи, остаются в истории кинематографий буржуазных стран явлениями единичными.

Более широкое влияние советского кино сказалось в фильмах, хотя и не ставших последовательно революционными, но в разных эстетических формах выражавших оппозицию буржуазному господству, бунт против собственнической морали.

В этом контексте участники симпозиума говорили прежде всего о кинематографическом «авангарде».

Как известно, эстетический бунт «авангардистов» против буржуазной собственности и морали далеко не всегда сопровождался пониманием социалистической революции и ориентацией на подлинно революционные силы народа. Тем не менее многие произведения «авангарда» объективно содействовали революционизации сознания людей, развенчиванию иллюзий, окрашивавших буржуазный образ жизни в цвета благопристойности и стабильности.

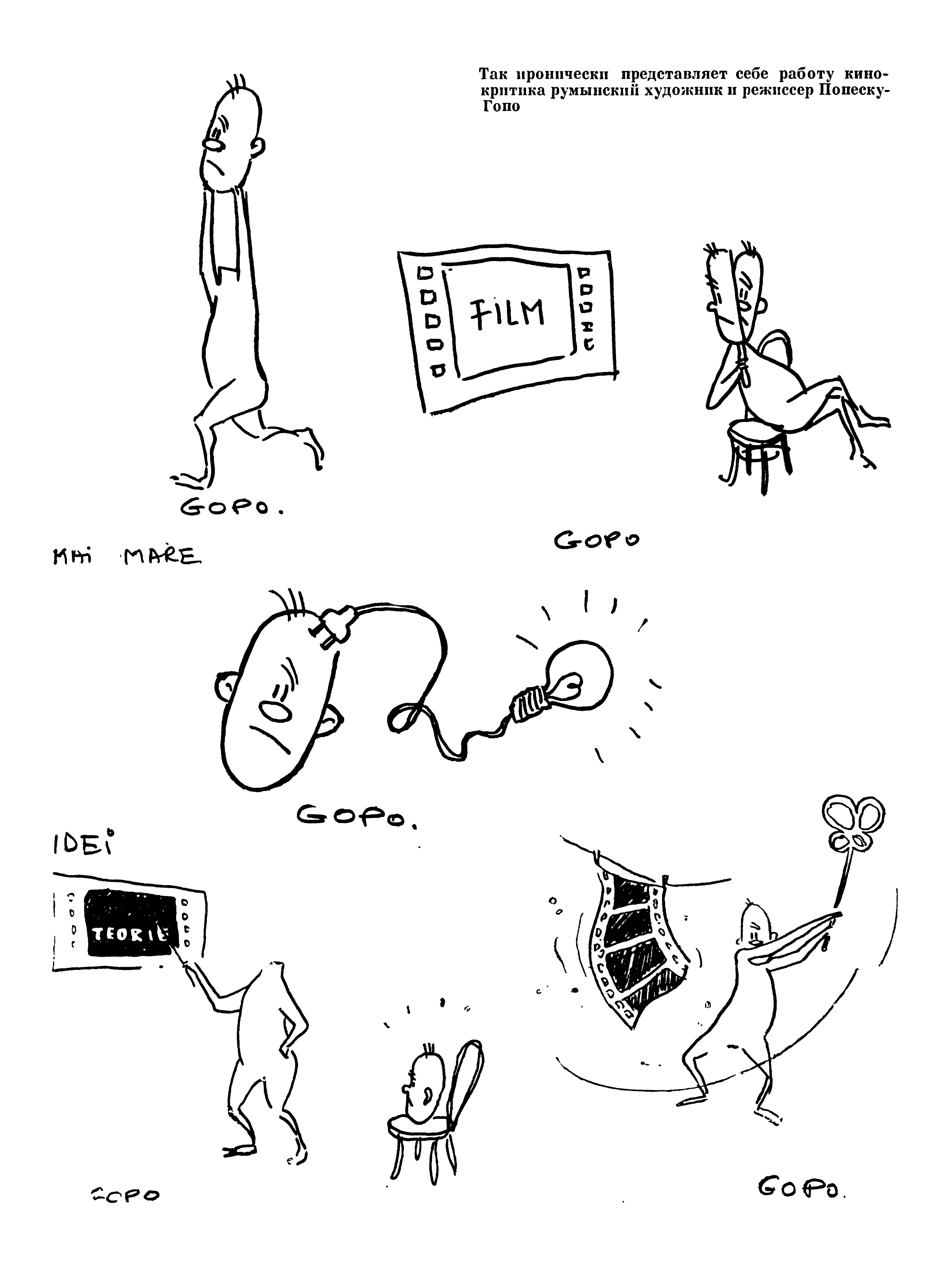
Связям западного «авангарда» с советским кино посвятил значительную часть своего доклада Мануэль Мичель (Мексика). Представители «авангарда» в кино, как и в других видах искусства, говорит Мичель, агрессивно бунтовали против буржуазной благонамеренности. В поисках средств выражения, языка кино они основывались главным образом на теориях, созданных советскими кинематографистами. В качестве наиболее характерных выражений этих поисков Мичель называет фильмы Луиса Буньюэля «Андалузская собака» и «Золотой век». Оба эти фильма были задуманы как свободная цепь образов, что невозможно было бы осуществить, не опираясь на советский опыт монтажа. С идеологической же точки зрения, продолжает Мичель, очевидно, какая огромная дистанция отделяет сюрреализм Буньюэля от советского кино, поскольку первый стремится разрушать, а второе — создавать. Весь свой гений Буньюэль направил на подрыв моральных устоев правящего слоя: он не просто касается многих «табу» буржуазного общества, он их разрушает.

В качестве другого примера влияния советского кино на западную кинематографию Мичель называет творчество французского режиссера Жана Виго. Вдохновленный вертовской «киноправдой», Виго, с помощью Бориса Кауфмана, брата Вертова, снял необычайно сильный, проникнутый правдой жизни короткометражный фильм «По поводу Ниццы» — своего рода манифест в защиту социального кино.

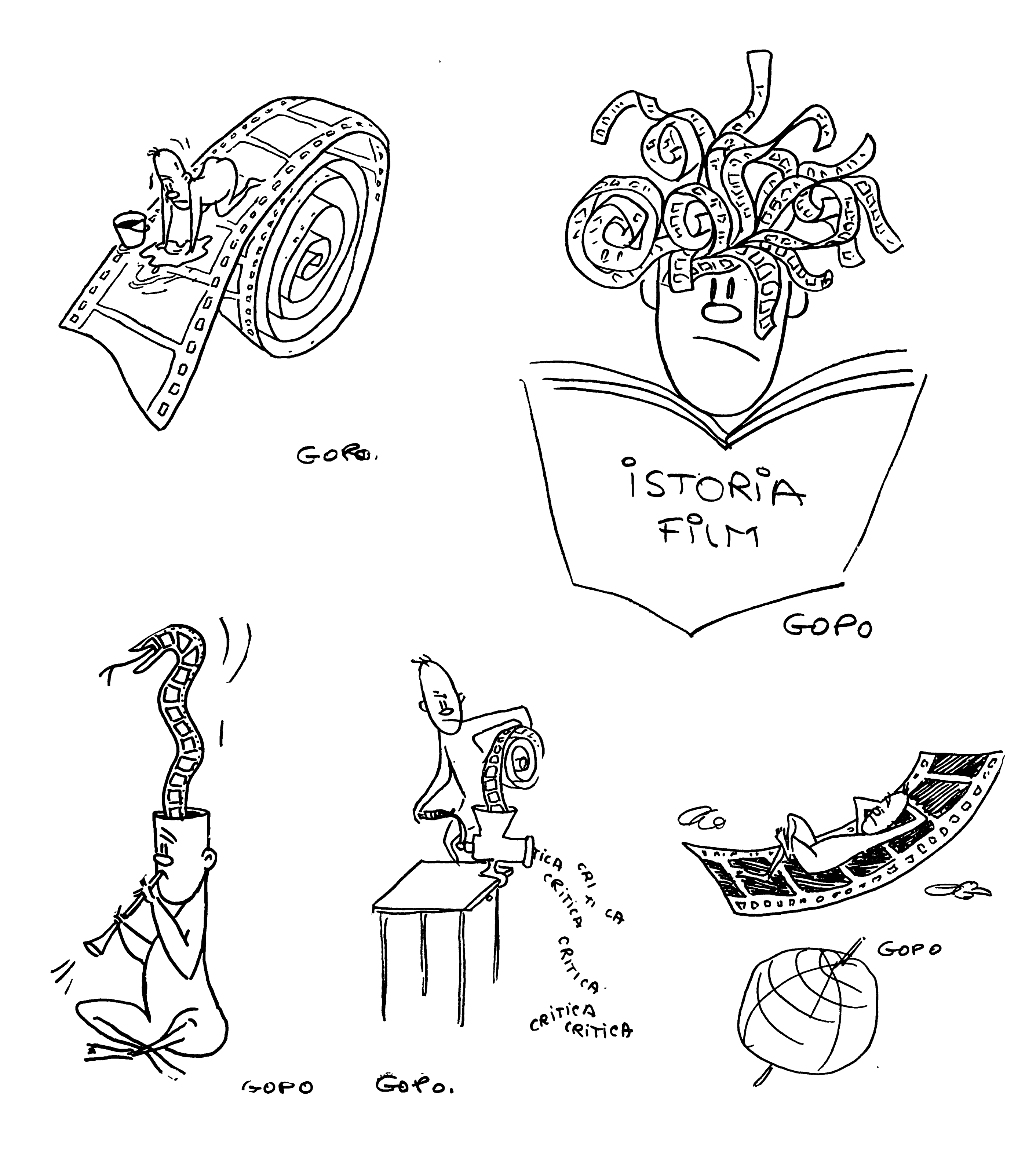
Вслед за Виго, отмечает Мичель, Жан Ренуар создал значительные произведения, по сути своей диалектические и революционные: «Тони», «Преступление господина Ланжа», «Жизнь принадлежит нам», «Великая иллюзия», «Правила игры».

В своем докладе Мичель связывает возникновение итальянского неореализма с влиянием левых групп, вдохновлявшихся Октябрьской революцией. Неореализм, по мысли Мичеля, «сыграл существенную роль в создании современного революционного кино. Во-первых, он был на стороне бедняков; во-вторых, отрицал и разрушал «законы» академического кино; и, наконец, что важнее всего, это было искусство с ярко выраженными позициями. Подобно Вертову, оно стремилось показать объективную картину повседневной жизни... В основе этого кино лежала идея — осудить буржуазное общество, ибо только ему был выгоден создавшийся послевоенный кризис».

Называя примеры идеологического влияния Октябрьской революции и советского кинематографа на мировое киноискусство, Мануэль Мичель делает существенную оговорку, подсказанную горьким опытом многих прогрессивных кинематографистов: «Борьба революционных художников в капиталистических странах — дело крайне неблагодарное, по сути, невозможное, ибо какие власть имущие захотят дать вам оружие (то бишь деньги), чтобы сражаться против них же».



Так иронически представляет себе работу кинокритика румынский художник и режиссер Попеску-Гопо



FILM RECREATIV

Рисунки сделаны специально для журнала „Искусство кино" в дни международного симпозиума в Репино

И часто даже очень крупные художники бывают вынуждены либо отказываться от своих замыслов, либо лишаться экономических выгод, что неизбежно ограничивает их последующие возможности работы в кино.

С докладом Мануэля Мичеля во многом перекликается доклад итальянского критика Серджио Чеккини «От кино Октября до итальянского неореализма» — очень обстоятельный по фактическому материалу и интересный по выводам.

В годы фашизма, напоминает Чеккини, о советском кино знали в Италии только по слухам о триумфе советских фильмов в других странах. Для многих итальянских кинематографистов первая встреча с советским кино произошла в книжной лавке: власти, строго оберегавшие массового зрителя от революционных фильмов, не так тщательно следили за изданием и ввозом специальной литературы. Нарасхват раскупались пришедшие из Парижа экземпляры книги Леона Муссинака о советском кино. В журналах время от времени печатались статьи итальянских критиков, видевших советские фильмы за границей. В начале 30-х годов усилиями Умберто Барбаро были переведены и изданы некоторые теоретические труды Пудовкина и Эйзенштейна.

В 1932 году в Венеции был показан фильм «Путевка в жизнь» Н. Экка. В 1934 году на Венецианской киновыставке была показана целая советская программа, удостоенная почетного кубка за лучший подбор фильмов.

Непосредственное знакомство с фильмами еще больше активизировало интерес к теоретическим трудам их создателей. Работы Эйзенштейна и Пудовкина становятся настольной книгой многих кинематографистов. Они используются как учебники в римском Экспериментальном киноцентре, где готовились мастера, которые после разгрома фашизма вызовут к жизни мощное движение неореализма. Фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Конец Санкт-Петербурга», каким-то образом* добытые работниками киноцентра, по многу раз смотрелись слушателями.

В результате разгрома фашизма появились более широкие возможности ознакомления с советскими фильмами. Началась работа, которую Чеккини называет «палеонтологической»: целое восстанавливалось по частям, по тем фильмам, которые дошли до итальянцев через Венецианский фестиваль.

После обзора фактов Чеккини приводит характерное суждение Умберто Барбаро, много сделавшего для распространения трудов советских кинематографистов в Италии: «Теория киноискусства, выработанная советскими кинематографистами, являлась той теоретической основой, на которой родилась итальянская кинематографическая культура и которая определила направление ее развития».

С советской кинематографией, по мысли Чеккини, итальянский неореализм «тесно связан своей основной предпосылкой — обращением к реализму в искусстве. Но советскому кино — независимо от этой аналогии — принадлежит и другая огромная и неповторимая заслуга: то, что оно заставило не только итальянскую, но всю мировую кинематографию сделать важнейший шаг вперед в смысле обогащения как формы, так и содержания. Так же, как можно сказать, что мир после Октябрьской революции стал уже не таким, каким был прежде, можно утверждать, что и кино тоже уже стало другим после появления великих советских мастеров. До того кино было только интересной попыткой, технической находкой, которая в значительной мере была обязана своим успехом людскому любопытству, после оно получило право называться искусством».

В докладах и выступлениях на симпозиуме очень часто возникала эта мысль — о творческой силе революции, ставшей жизненной основой превращения кинематографа в великое искусство. Благодаря открытиям и победам создателей революционной кинoклассики киноискусство вышло в мир, как греческая скульптура, живопись Возрождения, классический роман XIX века—в ряду вершинных достижений художественной культуры человечества.

Участники симпозиума настойчиво подчеркивали, что советское кино завоевывало умы и сердца зарубежных кинематографистов прежде всего своей правдивостью. В одном из югославских журналов в 1937 году появились такие строки: «Дайте нам «Чапаева», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта». Этот призыв обосновывался тем, что «кинообъектив принимал слишком большое участие в большой лжи и во всяком вранье». Процитировавший эти строки Стево Остойич говорил о том, как передовая интеллигенция страны боролась за право смотреть советские фильмы, как важен был урок и пример этих фильмов для формирования реалистических традиций в югославском кино.

Очень интересные аспекты влияния Октябрьской революции и советской кинематографии на мировое кино рассматриваются — в теоретическом плане — в докладах Люды и Жана Шнитцер (Франция) «Общий язык. Анализ связей

* Редакция обращается к нашим коллегам за рубежом с просьбой осветить, если это возможно, историю проникновения «Броненосца «Потемкин» и «Конца Санкт-Петербурга» в Италию.

между ленинской теорией отражения и языком кино», Германа Херлингхауза (ГДР) «Идеи Октября — Брехт, Дудов, «Куле Вампе», Неделчо Милева (Болгария) «Эйзенштейн, Базен и современное кино». Несколько выходя за рамки темы симпозиума, профессор Броусил (Чехословакия) рассказал, как повлияла Октябрьская революция на чехословацкую литературу, живопись, музыку, театр — проблемы кино он рассматривает в контексте смежных искусств.

Профессор Любомир Лингарт (Чехословакия) значительную часть своего доклада посвятил распространению документального метода в художественной кинематографии. Общеизвестно, что многие кадры художественного фильма Эйзенштейна «Октябрь» не раз включались в различные монтажи как кинодокументы революции — их фактура не оставляла сомнений в их достоверности. Документально снятые картины буддистских обрядов стали органической частью фильма Пудовкина «Потомок Чингис-хана». Такого рода документалистика в художественном фильме при своем появлении была не всеми одобряемой новинкой. Теперь она стала вполне «законным» и даже привычным средством, с помощью которого режиссер усиливает впечатление достоверности изображений — вспомним хотя бы «Сладкую жизнь» Феллини.

Большое влияние на распространение документального метода в художественной кинематографии оказал Дзига Вертов. В докладе Лингарта говорилось о плодотворной роли идей и фильмов Вертова в формировании школы английских документалистов (Джон Грирсон, Пол Рота, Безил Райт), о второй жизни многих вертовских новшеств в современном киноискусстве.

Известно, что еще задолго до возникновения цветного кино Дзига Вертов в 21-ом номере «Киноправды» использовал краски, применяя позитивы различных оттенков. Этот же принцип — «не цветное, а цветовое» — применил позднее Эйзенштейн в сцене пляски опричников во 2-й серии «Ивана Грозного». «Цветовые решения» получили теперь широкое применение: Лингарт называет в этой связи японский фильм «Рикша», чехословацкие «Вот придет кот», «Маргаритки», «Лимонадный Джо»...

Лингарт напоминает также использование негатива в некоторых кадрах, примененное Дзигой Вертовым, повторные, возвращающиеся кадры и кадры, сделанные обратной проекцией, — в эйзенштейновском «Октябре», стоп-кадры в фильмах Довженко «Арсенал» и «Щорс», внутренний диалог в сценарии по роману Драйзера «Американская трагедия», который был написан Эйзенштейном в США (хозяева голливудской студии не дали ему реализовать сценарий — слишком он оказался для них социальным, слишком острым)... Все эти приемы также вошли теперь в обиход мирового кино.

Таким образом, и с точки зрения кинематографической «технологии» молодое кино революции оказалось необыкновенно изобретательным, что естественно для искусства первооткрывателей, и подарило миру немало находок (кстати, некоторые из них применяются сейчас как модные новшества при полном забвении того, что они существовали еще в 20—30-е годы).

Советская кинематография завоевала широкое признание не только на Западе, но и на Востоке. В докладе японского режиссера и киноведа Кнохико Усихара «Советский Союз и киноискусство Японии» содержится такое свидетельство: «Наибольшее влияние на создание звукового кино в Японии оказали так называемая «Заявка» по поводу звукового кино, опубликованная в 1928 году за подписями Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, а также две работы Пудовкина—«Несовпадение как основа звукового кино», написанная на основе опыта создания им первого звукового фильма «Дезертир», и «Проблемы ритма в моем первом звуковом фильме». Проблемы несовпадения звука со зрительным образом, контрапунктического звука, ритмики, выдвинутые советскими режиссерами, воистину явились для японских кинематографистов, свидетельствует Усихара, «лучом света среди мрачной ночи».

О влиянии революционных идей и художественных открытий советского кино на японских зрителей и японскую кинематографию говорил кинокритик, автор книги об Эйзенштейне Ямада (Япония).

Ч. Чимид (Монгольская Народная Республика) подробно рассказал участникам симпозиума о рождении и развитии монгольского кино, опиравшегося на опыт и практическую помощь советских кинематографистов.

Роли советской киноклассики в развитии наиболее прогрессивных тенденций и направлений индийского кино посвятил свой доклад профессор Бахадур (Индия).

На симпозиуме широко обсуждался вопрос о том, как сказывается влияние советского кино на развитии национальных традиций, о приобретениях и потерях искусства в процессе взаимодействия.

«Венгерским кинематографистам, — говорил в этой связи Эрвин Дертян, — нечего стесняться того, что на них оказывали влияние советский

фильм или позже итальянский неореализм (формирование которого, кстати, также немыслимо без советского примера), более того, в некотором смысле французская «новая волна» или (тоже навеянное советским режиссером Дзигой Вертовым) направление «синема-директ»... Только провинциально-националистическая спесь может помешать пониманию этого естественного и закономерного процесса».

Важными уроками для венгерских кинематографистов, по свидетельству Дертяна, стали два вывода из практики советской кинематографии: кино — не второстепенное средство развлечения, не прибыльный промысел, а в первую очередь и прежде всего — искусство; и второе — героем, предметом, основной темой киноискусства должен быть трудовой народ. Советское кино, подчеркнул Дертян, выражает дух народной жизни, несет в себе черты национального искусства, и своей практикой, своим влиянием оно рождает импульсы, стремления к пробуждению и поднятию национального духа в кинематографическом творчестве, оно учит ценить национальные традиции.

Сказанное относится не только к киноклассике 20—30-х годов, но и к современному кино: «Выдающиеся произведения советского кино, вступившего в фазу нового подъема, «Сорок первый» Чухрая, затем его же «Баллада о солдате», «Летят журавли» Калатозова, «Судьба человека» Бондарчука, «Фома Гордеев» Донского, «Девять дней одного года» Ромма, фильмы Хейфица оказывают животворное влияние на венгерских кинематографистов в их поисках путей, окрыляют их в теоретическом и тематическом отношении, придают смелость для самостоятельного выбора изобразительных средств кино».

Исследуя взаимодействия кинематографий, участники симпозиума не обходили и таких фактов, когда уроки и особенно советского кино искажались, из них делались выводы, не совпадающие с «оригиналом», а подчас и прямо противоположные «первоисточнику». Известно, например, что Геббельс ставил перед немецкими кинематографистами задачу создать фашистский фильм, обладающий силой «Броненосца «Потемкина» в воздействии на людей. Некоторые революционные идеи о роли советского кино в жизни народа пытался переиначить на фашистский лад Муссолини. Но на симпозиуме говорилось не только о прямых фальсификациях. В практике кинематографий социалистических стран были случаи, когда на экран выходили фильмы, в которых повторялись и даже «заострялись» недостатки советской кинематографии, рожденные догматическими извращениями метода социалистического реализма.

Выступая на симпозиуме, Болеслав Михалек вспомнил о годах, когда в Польше, да и в СССР, киноклассика нередко превращалась в нормативную эстетику, когда живое развитие традиций классики подменялось подражанием ее образцам. А подражание, подчеркивает Михалек, питается не только ощущением близости, важности революционной киноклассики; для иных мастеров оно становится проявлением их слабости, их лени, их тоски по определенности привычных норм, их желания избежать риска.

Факты искажения принципов социалистического реализма встречаются и по сей день. Участники симпозиума говорили о том, что под влиянием культа личности в Китае выпускаются фильмы, в которых деформированные особенности советского кино соединяются с трафаретами голливудского стиля; ленты, претендующие на документальность, строго регламентируются заданной всеохватывающей целью — прославлять Мао, доказывать, что его идеи — единственно правильные. В современном китайском кино не остается места творческому поиску, развитию революционного новаторства — они вытеснены застывшими формулами и приемами. Китайское кино старательно изолируется от социалистических кинематографий.

4

На симпозиуме в Репино не было докладов и выступлений, в которых умалялось бы мировое значение советской кинематографии, взятой в целом, «суммарно». Но были выступления, очень неточно характеризовавшие разные периоды ее развития, противопоставлявшие один период другому. Некоторые суждения и выводы участников симпозиума оставались в рамках двухкрасочной схемы, исключающей анализ реальных путей советской кинематографии.

В ходе симпозиума бывали случаи, когда схема уводила ораторов на путь произвольных суждений, впрямую противоречащих фактам.

Я уже приводил высказывания мексиканского критика Мануэля Мичеля о силе, всемирном значении и влиянии советского кино — его отношение к нашему кино отчетливо проявилось в этих высказываниях. Но упомянутая схема привела к тому, что Мичель наряду с тонкими замечаниями и убеждающими обобщениями высказал немало суждений, не выдерживающих элементарной проверки фактами истории.

«За десятилетие после Октябрьской революции,—говорил Мичель,—были созданы самые зна-

чительные в истории кино произведения. Только свобода эксперимента дала жизнь таким работам Вертова, как «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый» и вся серия «Киноправды» и «Киноглаза». Только она позволила Эйзенштейну создать «Потемкина», «Стачку», «Октябрь», «Ивана Грозного» (обе серии, хотя вторая на протяжении ряда лет оставалась «невидимой»), «Александра Невского» — бессмертные образцы киноискусства, диалектического и по своей идеологии и по эстетике».

Советскую кинематографию за пределами первого десятилетия Мичель характеризовал в своем выступлении на симпозиуме такими словами, как «академический формализм», «утилитарное ремесленничество». Правда, он сделал оговорку, что во второй половине 50-х годов «последующим поколениям, среди которых можно назвать пришедшие на память имена Чухрая, Козинцева, Калатозова, Хейфица, Тарковского, удалось создать произведения, имевшие большое значение для обновления советского кино».

Итак — сначала расцвет, классика, потом — полный мрак... Только черное и белое. Никаких оттенков и сложностей внутри.

Очевидно, Мануэль Мичель не располагал необходимой научной, объективной информацией, наблюдениями и фактами для того, чтобы увидеть реальный путь советского кино. Участники симпозиума обратили внимание своего мексиканского коллеги на то, что в «десятилетие после Октябрьской революции» он вписывает произведения, созданные в 30-е годы (часть фильмов Вертова и «Александр Невский» Эйзенштейна) и даже 40-е («Иван Грозный»). А в число мастеров молодых поколений, которые обновляли советскую кинематографию, он рядом с Чухраем и Тарковским включает Козинцева, начавшего свой режиссерский путь почти одновременно с Эйзенштейном и в годы, о которых так мрачно говорил Мичель, создавшего вместе с Траубергом трилогию о Максиме, Калатозова, еще в 1930 году поставившего один из самых знаменитых своих фильмов «Соль Сванетии», и Хейфица, одного из постановщиков «Депутата Балтики» и «Члена правительства».

Споря с Мичелем, А. Новогрудский и другие участники симпозиума говорили о научной несостоятельности схем, упрощающих развитие советской кинематографии, не способных вместить в себе диалектику реального процесса, сложности реальной истории. Можно надеяться, что возникшая на симпозиуме полемика поможет Мичелю уточнить некоторые положения его доклада, привести их в соответствие с фактами истории.

Острую дискуссию на симпозиуме вызвал французский кинокритик Марсель Мартен, предложивший «в качестве рабочей гипотезы» разбить пятидесятилетнюю историю советского киноискусства на четыре периода — поэтический, дидактический, догматический и критический.

Выступая по ходу дискуссии, Неделчо Милев (Болгария) указал, что взаимоотношения искусства и действительности более сложны, чем это вытекает из доклада Мартена. Милев заметил, что он боится всяких схем, которые могут помешать пониманию диалектики исторического развития. Отдавая должное Мартену как возбудителю дискуссии, Милев вместе с тем подчеркнул, что нельзя так «жестоко расчленять» историю.

Исторический анализ, заметил Эрвин Дертян, показывает, что предложенные Мартеном определения очень приблизительны. С Дертяном солидаризировалась Регина Дрейер-Сфард. Она возражала против высказанных Мартеном оценок ряда советских фильмов.

В своем выступлении по ходу дискуссии автор доклада «Революционное новаторство советского киноискусства» Р. Юренев указал на произвольность мартеновского разделения истории советской кинематографии. Не может, говорил Юренев, большое, сложное, народное искусство десять лет быть поэтическим, потом сколько-то лет дидактическим, потом еще сколько-то лет догматическим... Нельзя так упрощать историю. В этой связи Юренев называет фильм «Молодая гвардия», созданный, по периодизации Мартена, в «догматический период». Герасимов всегда стремился к романным формам, в этом смысле его «Молодая гвардия» — безусловно прозаический фильм. Но в нем есть такие поэтические сцены, как клятва молодогвардейцев или сцена их гибели. И есть следы догматизма, правда, привнесенные извне. Так что в одном фильме могут сочетаться самые разные элементы.

Я. Маркулан обратила внимание Мартена на его «терминологическую непоследовательность»: поэтический период — определение эстетическое, дидактический — это уже скорее из области педагогики, догматизм — категория философская, политическая, определение новейшего периода словом «критический» также не охватывает эстетических особенностей современного развития советского кино. Ясно, что смесь разнохарактерных определений вряд ли может служить даже «рабочей гипотезой» при выработке подлинно научной периодизации истории советского киноискусства.

Выступая по ходу дискуссии вокруг предложенной Мартеном периодизации, А. Новогрудский

со всей определенностью подчеркнул, что уродливые явления, связанные с культом личности, болезненно сказались на советском киноискусстве второй половины 40-х—начала 50-х годов. Вместе с тем он напомнил, что развитие советского киноискусства не прекратилось в конце 20-х годов, художественно значительные, новаторские фильмы появлялись и в последующие годы. Этой естественной для всякого объективного историка констатации оказалось достаточно, чтобы профессор Паоло Алатри (Италия) приписал А. Новогрудскому, что тот будто бы фактически оспаривает глубокие ограничения искусства, принесенные культом личности.

Вступивший в спор Лино Мичике (Италия) заявил, что если советские критики, полемизируя с Мартеном, имеют в виду диалектическое рассмотрение истории, тут не о чем и спорить.

Между тем именно это и имели в виду все те, кто выступал против черно-белой схемы, против механического расчленения истории советского киноискусства, упрощающего ее ход. Мы подчеркивали, что сложности 30-х, 40-х и начала 50-х годов невозможно понять с помощью одного только подсчета, сколько было создано тогда хороших фильмов и сколько зараженных догматизмом. Ведь речь идет о проблемах и явлениях не только кинематографических. Речь идет об истории советского общества, в которой воплотились и великие подвиги борцов и строителей социализма, и просчеты, неизбежные для первооткрывателей, и ошибки, каких могло бы не быть...

История требует, чтобы принципы историзма господствовали при ее изучении, чтобы любой исследователь — будь то социолог, философ или киновед — учитывал в своих выводах разные стороны процесса.

Изучая время предвоенных птилеток, мы неизбежно будем говорить и писать о росте бюрократизма и волюнтаризма под влиянием культа личности, но можем ли мы забывать о трудовых подвигах народа, которые позволили нам выстоять в 1941 году?

Обращаясь к тому периоду, мы обязательно будем говорить об отрицательных явлениях жизни, порождавших деформацию характеров тех, кто воплощал эти отрицательные явления в своей деятельности. Но можем ли мы забывать о революционном порыве, которым был охвачен народ?

Перед революцией и в начале революции социализм был известен его будущим строителям в идеально-теоретических формах. Но практика обычно не бывает точной копией идеала. В ходе строительства социализма обнаружилось множество трудностей и противоречий, в том числе и таких, которые не были «запрограммированы» заранее.

Перед лицом этих трудностей и противоречий иные слабые души начинают хныкать, настраиваются на скептический лад. В душах же убежденных строителей нового мира живет внутренняя революционность, которая не меркнет оттого, что практика оказалась сложнее, чем мечты о социализме.

Строители пятилеток работали много, жили трудно. Но через все свои трудности они прошли, как поется в песне, «с огнем большевистским в груди». В таком состоянии умов и сердец они пошли спасать Родину революции в 1941-м. И выстояли. Победили.

Если бы искусство вознамерилось пройти мимо такого феномена, как энтузиаст пятилеток, сохранявший революционность в душе при всех трудностях и сложностях жизни,— можно ли было бы признать такое искусство правдивым, реалистичным? И если бы наше киноведение ограничилось в разговоре о том времени формулами однозначных определений — можно ли было бы признать за ним достоинства науки?

Разумеется, утверждение величия трудового подвига пятилеток, величия нашей победы в Великой Отечественной войне и работы по восстановлению разрушенного войной хозяйства не может помешать трезвому и объективному анализу недостатков, ошибок, порожденных извращениями ленинских принципов. Такой анализ важен для кинематографистов помимо всего прочего еще и потому, что остаточные явления вчерашних ошибок иногда дают себя знать в нашей кинематографии. Участники симпозиума справедливо говорили в этой связи, что в некоторых фильмах очень упрощенно — в духе волюнтаристских схем — изображается поворот в жизни общества, происшедший в 50-е годы: умер Сталин — все сразу пошло хорошо. Такое упрощение процессов общественного развития в какой-то степени связано с тем, что противоречия жизни нередко анализируются искусством только в форме критики предшествующего периода. Надо ли говорить, что это наиболее робкий способ анализа. И не очень плодотворный — при всем значении вчерашних уроков для сегодняшней и завтрашней работы.

На симпозиуме неоднократно возникали разговоры и споры о понимании свободы творчества. В ходе нашей дискуссии подчеркивалось, что отвлеченным призывам к свободе творчества —без уточнения: свобода для кого, для чего, как практически она реализуется — не хватает реализма и самого элементарного здравого смысла.

Ведь ясно, что если продюсер финансирует фильмопроизводство, он соответственно своим целям, идейным устремлениям и вкусам диктует тематику, направление фильмов, а нередко и подбор исполнителей, стилевые решения и т. п. Помимо непосредственной власти продюсера кинематографист, работающий в буржуазной стране, неизбежно испытывает влияние и власть многих других идеологических институтов буржуазии (цензура, печать и т. д.). И существует в мире принципиально иная организация фильмопроизводства; его организует социалистическое государство, которое, по мысли Ленина, является заказчиком и защитником художника. По меньшей мере наивны попытки искать некий третий путь, вроде отделения искусства от государства, развития искусства, независимого от общества.

В обществе, освободившем художника от власти денежного мешка, проблема состоит в том, чтобы до конца использовать преимущества социалистической организации фильмопроизводства, полнее, глубже связать развитие искусства с процессами народной жизни, с борьбой за нового человека.

В этой связи некоторые зарубежные кинокритики выдвигали такую мысль: пользуясь свободой от продюсера, советская кинематография должна широко развернуть экспериментирование, стать чисто экспериментальной, отдав развлечение публики коммерческому кино.

Оспаривая эту точку зрения, мы подчеркивали: советская кинематография может плодотворно развиваться только как искусство народное, искусство миллионов. А свободу от продюсера она должна использовать для решения проблемы, какую кинематографии капиталистических стран не решат, не могут решить в силу экономических законов капитализма. Я имею в виду проблему соединения художественного и коммерческого кино, которые во многих странах разделены все расширяющейся пропастью. Ликвидация этого разделения под силу только социалистической кинематографии.

У нас уже есть интересный в этом смысле опыт.

В лучших фильмах 30-х годов решались сложнейшие эстетические проблемы звукового кино, и одновременно это были зрительские фильмы. С точки зрения поисков языка, доступного миллионам и убеждающего миллионы зрителей, лучшие советские фильмы 30-х годов являются выдающимися достижениями экранного искусства. Они сыграли и продолжают играть действенную роль в революционном, патриотическом воспитании народа.

И если мы будем пренебрегать этим ценнейшим опытом, если чувство народности, стремление говорить языком экрана с миллионами перестанет быть творческим импульсом и критерием кинематографиста — это будет изменой принципам революционного кино. Даже в обновлении своего языка киноискусство может оказаться бесплодным на путях эксперимента, оторванного от задач эмоционального и духовного воздействия на зрителя, от борьбы за зрителя. Ведь эксперимент в любом искусстве имеет свой внутренний резон только тогда, когда он основан на понимании природы и целей данного искусства.

Очевидно, речь должна идти не о превращении всей советской кинематографии в чисто экспериментальную — только для «знатоков», а об активизации творческих исканий на разных направлениях фильмотворчества, о повышении и уточнении эстетических критериев, о более строгом и вдумчивом отделении талантливого от неталантливого, об активной поддержке фильмов, решающих свои идейные задачи на уровне высокого искусства, и о более требовательной критике холодного ремесленничества, кинематографических пустышек, манерничанья, погони за модой, убивающих живую душу искусства.

Свобода творчества в социалистическом обществе предполагает свободное — по убеждению, по зову сердца — служение народу, высокое чувство ответственности художника перед обществом, взаимную заинтересованность деятелей кино в успехе друг друга.

В фильме «Журналист» С. Герасимова есть фраза: искренность котенка — это «мяу». Каким бы котенок ни был сверхискренним, он ничего, кроме «мяу», сказать не может. И говоря об организации фильмопроизводства, о системе выпуска фильмов, надо иметь в виду, что один режиссер создаст «Гамлета», другой «Председателя», третий — «Обыкновенный фашизм», а четвертый говорит «мяу». Будет ли это свободой творчества — лишить товарищей по работе права говорить об этом прямо и открыто? Можем ли мы великий принцип свободы творчества свести к праву любого режиссера выпускать фильм вне зависимости от степени его глупости или пошлости?

Опыт и практика советской кинематографии разных лет показывают, что одним из важных практических средств борьбы за высокий уровень искусства, за его идейную целеустремленность является помощь художнику со стороны его товарищей и единоверцев. Эта помощь предполагает и такую форму работы, как предварительное обсуждение фильма перед выпуском его в свет, а если нужно, то и доработку фильма. Я специально пишу об этом потому, что многим зарубежным

критикам советского кино чудится ущемление свободы творчества в любом таком обсуждении. Вслушиваясь в их рассуждения, иной кинематографист подумает: может, они коллективным обсуждениям фильма предпочитают единоличные решения продюсера или администратора, выступающего от имени государства? Да нет, не предпочитают. Просто понятие свободы творчества они отрывают от реальных общественных отношений, лишают его реального содержания, превращают в предмет бесплодных словопрений.

●

На симпозиуме в Репино, как мы видим, нередко возникали споры. И не только по частным вопросам. Временами они достигали большой остроты. Однако при всем различии мнений по вопросам, ставшим предметом спора, участники встречи были едины в главном: симпозиум в Репино — это не только дискуссии, но и коллективные раздумья о величии идей Октября и выражающей их советской кинематографии, о всемирном значении ее опыта.

Очень ценным его достижением, говорила Регина Дрейер-Сфард, кроме несомненного большого вклада в историю кино, является тот факт, что симпозиум, по существу, явился собранием людей, научно и морально заинтересованных в развитии советской и мировой теории киноискусства».

В своем докладе Георгий Стоянов-Бигор острее других выразил не раз повторявшуюся на симпозиуме мысль о несоответствии реальностей киноискусства и их литературно-киноведческого отражения: читая зарубежные очерки, монографии и справочники по киноискусству, мы обнаруживаем, что в них «советское кино нередко сводится к одной школе, одному стилю, одному эстетическому направлению. Большинство западных исследователей либо вовсе упускают из виду, либо рисуют искаженно вклад социалистического киноискусства в мировое кино... Некоторое исключение делается для Эйзенштейна и отчасти Кулешова, Вертова и Довженко. В 90 процентах западных справочников и энциклопедий содержатся сведения о всевозможных давно забытых и угасших кинозвездах, нашумевших и отшумевших режиссерах, тогда как имена Ромма, Юткевича, Райзмана, Черкасова, Ильинского, Марецкой, Смоктуновского там обычно отсутствуют. А если что и написано об отдельном режиссере или фильме, то далеко не всегда самое существенное. Все еще нет точной, трезвой, научной градации фактов по их истинной ценности».

И в этом смысле значение Репинского симпозиума трудно переоценить. В докладах и выступлениях его участников собран богатейший материал. Даже в том случае, когда автор того или иного доклада не претендует на теоретические обобщения, а ограничивается историческим обзором фактов, он оказывает неоценимую помощь киноведению и кинокритике, вводя в обиход новые наблюдения, новый материал.

Освещение роли Октября и советской кинематографии в развитии мирового кино — это не только выражение симпатий. Теперь это необходимое условие научности работы. Не может быть подлинно научной кинематографическая работа, игнорирующая тот факт, что Октябрь изменил политический и нравственный климат мира, что советское кино внесло огромный вклад в развитие мировой кинематографии.

Материалы симпозиума, которые издаются специальным сборником, несомненно окажут большую помощь киноведам всего мира и привлекут к себе внимание многих любителей кино.

В девяти номерах нашего журнала за 1967 год мы пытались рассказать о пути советского кино, начиная с его первых дней. Мы напоминали о сложном и славном пути отечественного кинематографа при помощи кадров из фильмов, фотографий рабочих моментов, документов, высказываний практиков и теоретиков кино. Так, вспоминая, мы дошли до 1957 года. Последний период жизни советского кинематографа, который у всех на памяти, мы решили раскрыть иначе, хотя и здесь, в статье Л. Погожевой «Сквозь годы», мы не претендуем на полноту охвата всей картины истории нашего кино последних лет, ограничиваясь лишь разговором об основных тенденциях развития игрового кинематографа в эту пору.

Л. ПОГОЖЕВА

Сквозь годы

«В этом молодом искусстве нельзя стоять на месте, как нельзя остановиться посреди улицы в часы пик среди бурного движения автомобилей».
М. Ромм. «У подъезда кинотеатра»

Годы, о которых пойдет речь, еще не стали историей. Все события, все произведения, появившиеся в их течении, не успели застыть, стать историческими вехами, получить наименование классических... Все еще не устоялось, все здесь, все рядом с нами... Это, собственно, наша сегодняшняя жизнь. Во всяком случае, для меня это так. Не приходится напрягать память и обращаться к далеким архивам. Достаточно снять с полки комплекты журналов и газет за 1957, 1958 годы, посмотреть афиши тех лет, вновь посмотреть фильмы (многие из них до сих пор не сошли с экранов), посмотреть пьесы, все еще идущие на сценах театров, вспомнить, как мы встречали 40-ю годовщину Советской власти... И возникнут, сливаясь с современными проблемами и волнениями, проблемы, волнения, радости и огорчения 1957-го и всех последующих лет.

Мы вспомним тогда, что новый, 1957 год советское киноискусство встречало в обстановке творческого подъема. Решения XX съезда КПСС открыли простор творческой инициативе, новым художественным исканиям... Опираясь на лучшие традиции прошлых лет, искусство во второй половине 50-х годов готовилось к серьезному сдвигу, к вторжению в новые пласты жизни, к осмыслению новых проблем, к новым встречам со зрителями.

О многом говорят цифры.

В 1954 году было создано 38 художественных полнометражных фильмов. В 1955 году их было уже 65; в 1956—85; в 1957—90; в 1958—более ста фильмов!

Как прекрасен был этот быстрый рост! Сколько нового принес он в жизнь искусства!

Рухнула искусственно созданная концепция принципиального «малокартинья» («лучше меньше, но лучше»). Не сразу, но постепенно стали отступать те эстетические нормы, которые оставляли для произведения искусства только роль иллюстратора готовых тезисов... И хотя львиная доля поставленных в те годы картин не радовала, а скорее огорчала зрителей, все же вся масса выпущенных на экран фильмов была совершенно необходимой. Окруженные «питательной средой», в спорах, борениях, в соревновании стали появляться произведения истинно новаторские, возникать новые имена, новые таланты.

И что любопытно — это бурно растущее новое не перечеркивало, не отрекалось от прошлого, от того действительно ценного, что было завоевано в 20-е, 30-е, 40-е, 50-е годы. Напротив того — новым светом были освещены имена Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова... Их творчество получало как бы второе рождение.

Очищались лучшие традиции. Менялся тон критических статей. Все меньше и меньше появлялось статей, похожих на резолюции и заключения по «делу о фильме». Все прочнее утверждалась интонация раздумья, глубокого уважения к творчеству художников... Об этом (об эволюции критической мысли) можно было бы написать отдельно. Приве-

сти разительные примеры того, как писали статьи в конце 40-х — начале 50-х годов и как стали писать позднее...

Но, может быть, из большого числа событий, которыми была отмечена вторая половина 50-х годов, для кинематографа справедливее всего выделить как главное — приход в искусство большой группы молодых выпускников ВГИКа.

По-разному сложились судьбы тех, кто сидел за партами в холодных, нетопленых помещениях ВГИКа военных и первых послевоенных лет... А я их всех — нынешних маститых и немаститых — помню студентами. Многие приходили в институт прямо с фронта, приходили в шинелях и гимнастерках со следами споротых погон. Часто садились за парту, отлежав положенный срок в госпиталях... Никого не удивляли в аудитории костыли, палочки, черные повязки, стук деревяшек... По возрасту тогдашние вгиковцы были старше, чем обычные студенты... И не только старше. Серьезнее. Напористее. Решительнее. У них был строгий, самостоятельный взгляд на жизнь. Они успели ее узнать до того, как сели учиться. Каждый имел свои убеждения, симпатии, антипатии... И вместе с тем у каждого была настоящая, огромная жадность к знаниям. Вспоминаю одного из многих студентов тех лет (теперь это один из лучших режиссеров ГДР), всегда собранного, неизменно вооруженного карандашом и записной книжкой — он сидел на первой парте и аккуратнейшим образом записывал лекции. И когда я смотрела в его серьезные, умные глаза — хотелось говорить как можно интереснее, точнее, увлекательнее, глубже, чтобы ни в чем не обмануть ожиданий. И никогда я не забуду группу студентов-болгар. Почти каждый из этой группы прошел до института большую жизненную школу. Почти все были партизанами, сражались с оружием в руках...

Ученики режиссеров старшего поколения — Михаила Ромма, Сергея Герасимова, Сергея Юткевича, Александра Довженко, Игоря Савченко — молодые вгиковцы в поэзии были прежде всего поклонниками Маяковского, в прозе их привлекала строгая мужественность очерковой литературы В. Тендрякова, Г. Троепольского, В. Овечкина в сочетании с героико-революционным пафосом Н. Островского, Б. Лавренева и других. Стихами Маяковского буквально зачитывались. Лучше всех их, пожалуй, читал тогда юный Гриша Чухрай, один из тех, кто пришел в институт прямо с фронта.

Окончив институт, это поколение кинематографистов не сразу вошло в павильоны студий. Почти каждый из них испытал на себе горечь вынужденной бездеятельности. Но как только представилась возможность, молодые активно «заговорили» с экрана. И заговорили своим особым языком, говорили о том, что хорошо знали, что пережили, во что верили.

Суровая правда о жизни действительной, проникновение в ее новые пласты, а вместе с тем лирика и публицистика — вот что сочеталось в творчестве многих молодых режиссеров.

Послушаем своеобразную декларацию одного из них: «Нужно смело шагнуть с пьедестала «достигнутого мастерства», побродить по нехоженым дорогам, походить по закоулкам, не бояться тупиков, опасаясь гораздо больше ровных площадей, на которых все ясно и все неинтересно» («Искусство кино», 1957, № 1).

Прекрасная декларация. Такую мог написать только молодой художник, твердо уверенный в своем будущем, в своем прекрасном праве вмешаться искусством в жизнь. Увы, забегая вперед, скажу, что в последующие годы не все молодые остались верны провозглашенным принципам.

Когда пишется обзор и читателям предлагается как бы летопись времени, трудно совсем отказаться от перечисления имен и названий. Ибо как же иначе воскресить в памяти панораму молодого кино второй половины 50-х годов, если не назвать имена режиссеров Григория Чухрая, Юрия Егорова, Льва Кулиджанова, Якова Сегеля, Владимира Скуйбина, Марлена Хуциева, Лятифа Файзиева, Александра Алова, Владимира Наумова, Михаила Швейцера, Станислава Ростоцкого, Тенгиза Абуладзе, Резо Чхеидзе, Мажита Бегалина...

Эти молодые художники избирали для своих фильмов разный жизненный материал. Они обладали разными творческими индивидуальностями. Но все же, при всех различиях, их объединяли некоторые общие черты. Существовало внутреннее единство, определенное временем. Оно характеризовало не только режиссуру, но и драматургию... Это общее для всего поколения отчетливо выразилось и в творчестве таких сценаристов, как В. Соловьев, В. Ежов, Б. Метальников,

И. Ольшанский... Пройдут годы, это единство исчезнет. Многое изменится. Расстанутся некоторые режиссерские «пары». Отношения между художниками усложнятся, проявятся другие отличительные черты каждой индивидуальности... Но тогда, в те годы, у большинства «молодых» фильмов и у их создателей было много общего. Это общее заключалось в ориентации на простого (это не значит — упрощенного) героя и на простой бытовой сюжет. Это общее сказывалось также в решительном отказе от всякой помпезности, красивости, дидактики, в обращении к анализу психологии, в лиричности, в стремлении выйти из павильонов и снимать на улице, чтобы включить в драматургию фильма окружающую жизнь. И что, может быть, самое главное — это стремление правдиво рассказать с экрана о современнике и современности, проанализировать характерные приметы нового времени.

«Весна на Заречной улице» — пожалуй, наиболее типичное произведение молодого кино конца 1956 года. Этот фильм, поставленный в Одессе на студии, которую не случайно называли «студией молодых», как в фокусе собрал в себе многие достоинства, а также и недостатки молодого фильма тех лет.

Фабула, рассказанная Феликсом Миронером и Марленом Хуциевым, была проста до банальности. Это история молоденькой учительницы, в которую влюбляется ее великовозрастный ученик-сталевар (актер Н. Рыбников). Все и могло оказаться банальным, если бы не обилие жизненных наблюдений и очень личных лирических раздумий, буквально переполнявших фильм. Именно эти наблюдения и раздумья сделали содержание фильма намного богаче, сложнее, значительнее, чем то диктовалось его нехитрой фабулой. Вот тут-то в настойчивом внимании к быту, к улице, к второстепенным персонажам, в сочетании всего этого с песенной лиричностью можно увидеть характерную примету молодых фильмов второй половины 50-х годов.

Эти фильмы были очень добрыми. Они прямо-таки лучились любовью к людям, восторгом перед нашими парнями и девчатами. Эта восторженность порой доходила до сентиментальности. Однако все это не мешало режиссерам и сценаристам говорить с экрана правду о многих наших жизненных неурядицах, о крепко сидящем в человеке мещанстве, о невежестве, черствости, душевной ограниченности, сухости.

В молодых фильмах были свой лирический герой и свой очень четко изображенный противник.

Недавно французский критик Марсель Мартен назвал период после 1956 года в жизни нашего искусства «критическим». Не думаю, что такое обобщение верно. Критический настрой существовал, бесспорно, но господствующим был пафос утверждения.

Возьмем в качестве примера фильм «Дело было в Пенькове» Станислава Ростоцкого. Снова здесь мы встретимся с простым сюжетом и простыми героями. Встретимся с внимательным взглядом художника, не конструирующего мир по заданным образцам, а с интересом изучающего все вокруг.

Повесть С. Антонова, взятая в основу сценария и фильма «Дело было в Пенькове», была типична для литературы второй половины 50-х годов. Она явилась как бы развитием и продолжением его очерков о деревне. Чужеродной в ее сюжете была лишь история ревности деревенской женщины, задумавшей отравить городскую приезжую разлучницу. Не в этой искусственной «литературной» сюжетной линии была сила произведения. Нравоописательный очерк не нуждался в обострении такого рода.

Очерковость, почти документальность в изображении деревни — все это сохранилось в фильме Ростоцкого и, сочетавшись с лиричностью, определило его привлекательность.

Так же как и в «Весне на Заречной улице», здесь прежде всего интересны живые подробности деревенского быта, молодой и смелый взгляд художника на столкновение старого и нового в людях.

В этих фильмах отлично выступили молодые актеры Н. Рыбников и В. Тихонов. В созданных ими образах рабочего парня и озорного тракториста воплотились точно подмеченные ими черты поколения. Было в этих героях, естественно, разных, общее характерное сочетание озорства и лирики, настойчивости и робости. И сталевар и тракторист тяготились своим малым знанием мира, его культуры. Оба стремились к тонкости чувств, к сопричастности со всем тем, чем живет человечество. Создавались движущиеся, развивающиеся живые характеры героев, в них не было ни заданности, ни статики, которые отличали многих героев

фильмов предыдущих лет. Молодые актеры и молодые режиссеры как бы открывали для себя окружающий мир и спешили высказать, а иной раз и пропеть словами песни свое суждение об этом мире... Надо сказать, что не всегда это свое было подлинным откровением. Теперь стало заметно, как много было во всем этом еще поверхностного, приблизительного... И все же если бы десять-двадцать лет спустя понадобилось составить себе представление о жизни обыкновенных людей второй половины 50-х годов, то фильмы молодых и созданные в них образы были бы необходимым правдивым, эмоциональным документом.

Много было в свое время споров вокруг фильма Тенгиза Абуладзе «Чужие дети». Это был фильм с сюжетом, почерпнутым со страниц газет. Жизненный факт стал содержанием фильма, но не исчерпал его смысла. И в «Чужих детях», как и в тех фильмах, речь о которых шла выше, прежде всего привлекали подробно, детализованно показанная жизнь, обычаи, нравы. Фильм был решен как серия тонких психологических этюдов, в которых и дети и взрослые актеры действуют совершенно непринужденно, как бы снятые скрытой камерой. В объективе повседневная жизнь. И обыкновенные люди. Будни большого южного города. А за всем этим глубоко человечная история о молодой девушке, полюбившей чужих ребят. Тоже добрая картина, тот же добрый взгляд на мир и людей. Чуть сентиментальный... Впрочем, сентиментальными все эти картины кажутся нам лишь сегодня, спустя десять лет с той поры, когда они появились на экране. В наши дни для кинематографа стала характерной совсем другая, новая интонация. Но об этом позже.

К трем названным мною фильмам молодого кино второй половины 50-х годов примыкают еще многие. Некоторые из них я назову. «Дом, в котором я живу», поставленный по сценарию И. Ольшанского Я. Сегелем и Л. Кулиджановым, «Это начиналось так...» тех же режиссеров, «Чужая родня» В. Тендрякова и М. Швейцера, «Человек родился» Л. Аграновича и В. Ордынского...

Плодотворность утверждаемого этими произведениями «простого», лирического, глубоко правдивого рассказа о жизни и нравах была очевидной. Фильмы, подобные названным, «пробивали» окно в обыкновенную жизнь. Это было знамением времени... Они также возвращали кинематограф к лучшим традициям повествовательного искусства 30-х годов — к тем кинорассказам и киноповестям, мастером которых был Сергей Герасимов.

Уставшие от помпезного кинематографа первых послевоенных лет, приучавшего зрителей к условному миру «кинореализма», зрители с интересом смотрели бесхитростные, жизненные сюжеты, рассказываемые с экрана молодыми художниками. Именно в эти же годы пришло к нам (с известным опозданием) знакомство с итальянским кинематографом. С тем мощным его потоком, который назывался неореализмом.

Перелистайте газеты и журналы тех лет. И вы увидите целый ворох восторженных статей... Каждый «узнавал» в фильмах Джузеппе Де Сантиса, Роберто Росселлини, Витторио Де Сики, Пьетро Джерми «свой» Рим, «свой» Неаполь... Каждый восхищался силой и красотой души простого человека, проливал слезы над горькими судьбами простых итальянцев.

Сегодняшние исследования связей между революционным советским кинематографом и итальянским неореализмом непреложно свидетельствуют об огромном влиянии на итальянских художников целого ряда советских фильмов. Имена Пудовкина, Вертова, Экка, Донского называют сами итальянцы среди тех, кто оказывал влияние на рождение искусства неореализма... Но тогда, во второй половине 50-х годов, ощущалось обратное влияние итальянского кинематографа на советский. В упрочении позиции молодых советских художников успех таких итальянских фильмов, как «Крыша», «Умберто Д.», «Рим, 11 часов», «Похитители велосипедов», сыграл немаловажную роль. Итальянский неореализм, родившийся в борьбе со штампами буржуазного кино, с пустой развлекательностью, означал утоление голода по реальной действительности в искусстве и чувству человеческой общности.

Это новое искусство, с демократических позиций критикующее буржуазное общество, восхищало советских художников не только своим способом изображения действительности, но и своим взглядом на жизнь и человека.

«Совершенно неожиданный угол зрения. Никакой красивости. Никакого сюсюканья! Кинообъектив властно втянул нас в самую гущу жизни, без всяких прикрас и санти-

ментов» (Ю. Глизер, М. Штраух. О том, что нам дорого, «Искусство кино», 1957, № 1).

Боже мой, как мы тогда полюбили итальянцев! Даже через несколько лет, когда сами итальянские кинематографисты и критики заявят о конце неореализма, о его крахе, мы не сможем с этим согласиться! Но с каждым годом становилось яснее, что подражание итальянцам бессмысленно и не нужно, что на сложные вопросы нашей жизни способны ответить только художники, свободные от всякого подражания, думающие самостоятельно, политически зрело, раскованно!

II

«Все талантливые люди пишут разно, все бездарные пишут одинаково. И даже одним почерком».
Записные книжки Ильи Ильфа

Конец 1956 года принес нам большое горе. Умер А. Довженко. Неповторимый, неподражаемый поэт экрана. Каждый год в новой студенческой аудитории я показываю «Землю» и сама не устаю восхищаться этой мощной и нежной лентой. Из нее, как из чистого родника, многие художники черпают силы для вдохновения. В ней лежат начала того, чем мы восхищаемся, например, в «Ивановом детстве» и других позднейших фильмах. Довженко — великий, неутомимый поборник красоты!

Вспоминаю его последнее посещение журнала «Искусство кино», где готовился к печати сценарий «Поэма о море». Последний серьезный разговор, еще одно предостережение против натуралистического копирования жизни...

«Недавно я видел одну новую картину. Она выглядела правдоподобной, там все было похоже на обыкновенную жизнь. Но какими неинтересными, скучными, унылыми показали авторы наших людей! Я всегда считал, что искусство должно уметь увидеть красоту в человеке, оно должно обрести крылья!»

Своим острым взглядом раньше других усмотрел Довженко то, во что могло выродиться так обрадовавшее всех нас искусство, прямо вторгшееся «в самую гущу жизни». Довженко предупреждал, что такое искусство может обмелеть, если его создатели вдруг откажутся от философских обобщений, от поисков и утверждения красоты человека.

Смерть застала Довженко в начале работы над фильмом «Поэма о море», над фильмом о рождении моря, созданного руками человека, о красоте жизни. Завершить эту работу было суждено уже Ю. И. Солнцевой.

Как завещание будущим поколениям прозвучали слова: «Пошли вам судьба силы и мыслей высоких и долгих лет счастья... Примите мою любовь, народ родной, река великая, и месяц ясный, и берег чистый...»

В многоголосом хоре современного кинематографа чистой, звенящей, полнозвучной нотой звучит творчество Довженко. Его мысли, суждения, философия — все остается с нами, все принимает действенное участие в борьбе с натурализмом, безгероичностью, неверием в разум и сердце человека.

Пожалуй, самым сильным из зарубежных впечатлений после увлечения искусством неореалистов было впечатление от творчества Федерико Феллини. Это имя было для нас новым. Мы как-то вдруг «открыли» для себя «Дорогу» Феллини.

Фильм, не похожий на то, к чему мы уже успели привыкнуть. Фильм мощной трагической силы. Фильм сурового, сумрачного колорита, нервных ритмов. А потом появились «Ночи Кабирии». Этот фильм убедил всех, что режиссер Феллини идет особой дорогой, совсем отличной от той, которой шли неореалисты, что он создает иное искусство, искусство напряженного драматизма, соединяющее новейшего образца психологизм с древним искусством масок, с клоунадой, эксцентрикой... Многих творчество Феллини смущало, даже отталкивало. Но было очевидно, что этот большой художник осмелился прикоснуться к тому, что чаще всего его предшественники оставляли «за кадром». Он осмелился прикоснуться к диалектике внутреннего мира, к сложной, подчас контрастной человеческой психике. Опыт мирового психологического романа, и в первую очередь опыт Достоевского, осваивался в кинематографе Федерико Феллини.

Возникали в те годы и другие имена. Привлекало внимание творчество испанцев Хуана Антонио Бардема и Буньюэля, японца Акиры Куросавы, француза Алена Рене, шведа Ингмара Бергмана. Завоевала любовь зрителей и признание критики кинематография Польской Народной Республики. Кинематографисты с огромным интересом смотрели фильмы Анджея Вайды, Анджея Мунка, Ежи Кавалеровича, фильмы польской школы до-

кументального кино. С интересными новыми именами знакомили нас кинематографии Венгрии, Болгарии, Чехословакии... И за всем этим пестрым, сложным, многообразным миром экрана вырисовывался, выкристаллизовывался, становился главным спор о человеке, о его назначении, о его месте в жизни. Этот спор обострялся с годами. Он от каждого требовал суждений о том, каковы же нравственные принципы современного человека, его мировоззрение, его позиция в жизни?

Я помню споры вокруг фильма Буньюэля «Виридиана», в котором мир изображался, как жуткая «вечеря» с всесилием зла. В фильме не было физической гибели героя, но в его финале было нечто еще более страшное — гибель нравственных ценностей. Происходил как бы внутренний надлом буржуазного гуманизма, и в целом ряде произведений буржуазного кинематографа открывалась дорога экзистенциализму.

Одиночество стало рассматриваться художниками ряда стран не только как эшафот, но и как своеобразный пьедестал... Воспевалась романтика одиночества. На дискуссиях как самая актуальная, острая возникла проблема отчуждения, некоммуникабельности, безгероичности... Герой — что это такое? Что представляет собой человек современности — кто он? Супермен, жертва, деятель?..

В свете этой обострившейся полемики особое значение приобретали те произведения советского киноискусства, в которых показывался человек-деятель, человек-гражданин, понимающий свою особую ответственность за все происходящее вокруг. Советское киноискусство не могло быть безразличным к тому, что кипело, бурлило и в жизни и на экране мира.

И тут следует сказать, что терпели поражение и те, кто хотел оставаться в стороне от спора, и те, кто рассматривал наши старые добрые традиции, как неподвижную догму, и те, кто спешил, кто бегом бежал за модой, хотел походить то на Феллини, то на Бергмана...

Постепенно советское киноискусство менялось, вернее — продолжало меняться. Конечно, это происходило не сразу, не одновременно. Но изменения в нашем киноискусстве можно проследить и на примере фильмов, развивающих современную тему, и на примере произведений, которые продолжали коренную для нашей кинематографии историко-революционную тему.

Всем известно, какими славными традициями располагало и располагает советское кино в решении этой темы: «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта» и многое другое. Но также известно, что следование традициям не есть повторение пройденного, что искусство не развивается по прямой от Праксителя к Вучетичу, от Рафаэля к Пикассо. Известно также, что каждый истинный художник, создавая свое произведение, всякий раз совершает «езду в незнаемое», открывает нечто новое, свое и особенное.

А там, где этого открытия не происходит, где искусство топчется на месте, возникают неизбежные неудачи.

И как это ни грустно писать, такая неудача постигла Сергея Васильева в его последней ленте «В дни Октября». Неудача возникла потому, что авторы отказались от открытия новых граней истории, остались в плену традиционного изображения революционных событий...

Но в те же годы появилась новая группа фильмов, новые фильмы на историко-революционную тему. Напомню: «Сорок первый» Григория Чухрая, «Тревожная молодость» и «Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова, «Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, позднее «Рассказы о Ленине» Е. Габриловича и С. Юткевича. В этих картинах, созданных художниками разных поколений, налицо был смелый творческий поиск. Впрочем, не много ли я говорю о поколениях? Это понятие имело бесспорное значение тогда, когда было сломлено и уничтожено «малокартинье». Когда была разрушена стена между группой опытных, лучших, проверенных режиссеров, которым доверялись постановки фильмов, и всеми остальными режиссерами, сидевшими годами без работы. Уже спустя несколько лет обо всем этом стали забывать. Новаторство перестало быть прерогативой молодых. Приток молодых стал не каким-то из ряда вон выходящим событием, но явлением естественным, ежегодным... (Любопытна типичная ошибка мало осведомленных иностранных критиков, причисляющих к молодому советскому поколению, к «новой волне» М. Калатозова, И. Хейфица, М. Ромма!)

Так что же было характерным для новых фильмов о революции? Прежде всего —

стремление уйти от штампов и главное — исследовать внутренний мир человека революции, не схематизируя, показать истинный драматизм конфликтов, возникающих в ходе революции и гражданской войны. Нужно было преодолеть те наслоения в искусстве, которые возникли в конце 40-х — начале 50-х годов. Возродить и продолжить лучшие традиции гуманистического революционного фильма прошлых лет.

В книге С. Юткевича «Контрапункт режиссера» приводится любопытное письмо М. Штрауха от 30 мая 1957 года. Письмо было написано в период подготовки к съемкам «Рассказов о Ленине». Замечательный актер М. Штраух был озабочен — «как показать новые стороны Ленина? Проникнуть в ленинскую мысль?» И далее актер приводит целый список того, чего, по его мнению, надо всячески бояться, избегать, уничтожать: «Не декламировать, не играть вождя, вытравить поучительство, снисходительство, нескромность, бояться декоративного жеста, позы, недейственных реплик, кокетства, самолюбования...»

Вместе со Штраухом был озабочен и С. Юткевич. Он ставит перед актером и перед собой труднейшие задачи. Он хочет показать диалектику человеческой мысли, показать Ленина в самый тяжкий, трагический период его жизни — болезнь, смерть. Новелла «Последняя осень» (сценарий Е. Габриловича) при всех своих недостатках содержала драгоценнейшее для искусства качество — она не была ни информационной, ни иллюстративной, она была буквально переполнена волнением. Присущий ей ток сердечности вызывал сопереживание зрителей. И хотя, пожалуй, слишком красивы были пейзажи, слишком много было музыки и не было строгой точности в изображении окружения Ленина, но сам Ленин в исполнении М. Штрауха был правдив, глубок, человечен, мудр и прост. Эта работа была серьезным достижением 50-х годов. Особенно если вспомнить, что 40-е и 50-е годы ничего хорошего в экранную «Лениниану» не внесли.

Несколько лет спустя С. Юткевич, Е. Габрилович, М. Штраух снова возьмутся за ленинскую тему и совместно с польскими кинематографистами создадут оригинальный по форме фильм-монолог «Ленин в Польше». В этом произведении воплотятся и опыт прежних решений темы и характерные новые поиски создания искусства, как бы передающего диалектику зримой мысли.

В содружестве с драматургом Евгением Габриловичем режиссер Юлий Райзман поставил фильм «Коммунист». Это было удивительное произведение! С ним вместе вошли в историю кино два отлично вылепленных образа — образ одного из миллионов, рядового партии коммуниста Василия Губанова в исполнении Евгения Урбанского и образ Федора Фокина в исполнении Е. Шутова. Своеобразие этого фильма заключалось в смелости, с которой его авторы сочетали в сюжете события так называемые «малые» с пафосом великим. Не скакал на коне, не размахивал шашкой коммунист Губанов, а был он на стройке электростанции заведующим складом. Ездил он не бить «беляков», а добывать гвозди... Не было у героя возвышенной, красивой, романтической любви к прекрасной дивчине, а любил он чужую жену, и была их любовь очень нелегкой. Но грань, отделяющая малое, бытовое от великого, неуловима, и переход одного в другое незаметен. Вспомним эпизод: Губанов везет рабочим хлеб. Паровоз останавливается — нет топлива. И Губанов один бросается рубить лес. В «Коммунисте» органически слились уроки поэтики Довженко с новейшими поисками в решении сюжета. Органически слились проза и поэзия. Правда характеров, бытовые приметы времени и сцены-символы, сцены прямых философских обобщений. Впрочем, в русской литературе, например у Горького, с этим принципом контрастных переходов от бытового к поэтическому мы уже встречались. Поэтическое постижение мира, поражающее магической силой сопоставлений, способно открывать суть явлений. Но искусство не может оперировать только сопоставлениями и метафорами, оно всегда при этом повествовательно-психологическое. И в этом сочетании поэтического и прозаического — его сила!

Да, в историко-революционных фильмах конца 50-х годов велся смелый, творческий поиск. И шел он в глубь человеческого, в глубь жизни. Происходила яростная борьба со старыми штампами, с иллюстративностью и догматизмом, с тем, что сохранялось от эстетических норм периода культа личности.

Все это некоторыми критиками воспринималось в штыки. Забывая о необходимости истинно реалистического изображения героя

и жизни, о необходимости новаторства, догматики от искусства требовали спокойного повторения пройденного.

Зачем, например, режиссер-дебютант обратился к повести Б. Лавренева «Сорок первый»? Зачем выбрал для экранизации сомнительную историю любви пролетарки Марютки к белогвардейцу Говорухе-Отроку? Нужно ли ставить фильм об этом? Но Чухрай все же фильм поставил. Поставил и победил. Он воспел трагическую любовь, не унижая героев расчетами и размышлениями — зачем любить? Кого любить? В фильме любовь и долг предстали в их высоком нравственном содержании. Революция возникла на экране в аспекте глубоко человеческом как великое доброе начало, возвышающее, облагораживающее, раскрепощающее человека.

Но только ли так, только ли на этом пути возможны большие творческие достижения? Тут, забегая вперед, я не могу не сказать о том большом успехе, который имел появившийся в предпраздничные дни на экранах фильм «Железный поток» режиссера Е. Дзигана.

Тема нравственного величия народного подвига решена в этом фильме не как драма, а как эпос, в традициях революционного эпического кинематографа...

Однако вернемся к прошлому.

Вспоминаю, какие бурные, горячие споры разгорались тогда вокруг фильма «Павел Корчагин». Яростно нападал на картину режиссер Иван Пырьев. Но не менее яростно защищали ее другие, например драматург Н. Погодин. Размышляя о том, как иной раз плохо, скучно преподносится некоторыми художниками историко-революционная тема, Погодин говорил: «Мы подчас бездумно, казенно преподаем предметы, связанные с революцией, с ее историей, с именем Ленина. Говоришь о факеле, который зажег Ленин, а у слушателей скучные лица. Потом спрашиваешь: почему? Отвечают: это предмет с обязательными зачетами, датами, цитатами, зубрежкой» («Искусство кино», 1957, № 2).

«Павел Корчагин» взрывал казенщину и скуку. Картина отличалась резко выраженной индивидуальностью. Она не совпадала с обычным прочтением романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Для фильма были характерны концентрация на мучительных сценах, напряженная стилистика, подчеркивание лишь только драматизма первых лет революции. Все это можно было объяснить, как своеобразный бунт против облегченной романтики, характерной для многих картин прежних лет. Любопытно, заметим в скобках, что и «Тревожная молодость» и «Павел Корчагин» были поставлены в Киеве. Это очень важно отметить — конец 50-х и начало 60-х годов характеризовались большим подъемом фильмопроизводства на республиканских студиях. Д

И все же самое прекрасное, что было создано в эти описываемые мною годы, были фильмы о войне.

Конечно, и ранее, еще в годы Великой Отечественной войны и в первый послевоенный период, было создано немало серьезных произведений о героизме советских людей, сражавшихся с фашизмом. Здесь и «Радуга» М. Донского, и «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, и «Фронт» братьев Васильевых, и «Нашествие» А. Роома, и «Два бойца» Л. Лукова, и вышедший уже после войны двухсерийный фильм «Молодая гвардия» Сергея Герасимова. Рассказы о подвигах героев войны давно и по праву господствовали в репертуаре театров и в литературе...

И все же справедливость требует сказать, что ни одно из кинопроизведений о войне, ни один спектакль на эту тему не имели такого огромного мирового успеха, как фильм «Летят журавли». В этом произведении драматурга В. Розова, режиссера М. Калатозова, оператора С. Урусевского появилось какое-то новое, особое, всепобеждающее качество, определившее его поистине колоссальный успех. Любопытно вспомнить, что пьеса Розова, по которой был сделан сценарий, еще до выхода фильма шла в театрах без особого шума. Пьеса нравилась как одна из многих хороших пьес тех лет. Фильм проявил внутренние возможности, «резервы» пьесы, обострил ее драматургию. В фильме режиссер, оператор, актеры сумели придать особое значение каждой детали, каждой сцене, даже каждому слову. И вот уже не просто милая, влюбленная девушка спешила по суровой военной Москве провожать своего жениха на фронт, а стремительно бежала, рвалась в предчувствии горя, в страхе и неуверенности за себя, за любимого первая нежная любовь, встретившая на пути своем грохот железа, визг бомб, завывание сирен.

Обыкновенная девушка Вероника, оставаясь обыкновенной, делалась поэтической.

Она проходила суровую школу мужания. Ребенок становится взрослым человеком. И экран показывал это взросление лирически и драматически, взволнованно, страстно, бескомпромиссно. Война открывалась нам через судьбу двоих, брошенных в вихрь сражений, в схватку с горем, своим и народным...

Сколько раз позднее в разных статьях было описано кружение берез в сцене смерти Бориса. Вызывала восторг смелая, свободно движущаяся, если надо, бегущая камера Сергея Урусевского...

Успех фильма «Летят журавли» можно было сравнить лишь с успехом картины «Баллада о солдате» Григория Чухрая и Валентина Ежова.

Но сначала небольшое отступление.

Были, да и есть еще недальновидные люди, мыслящие в искусстве куцо, видящие только самые, так сказать, ближние цели каждого произведения. И вот они, обсуждая сценарий и фильм «Баллада о солдате», упрекали его в том, что это-де мелкое произведение, что в нем показывается, как солдат испугался танка, что вместо награды он предпочел поехать в отпуск домой, к маме, что он везет с фронта какие-то житейские мелочи — мыло, чем дискредитирует армию... И что за всем этим скрываются и вредная «бессюжетность» и «безгероичность».

Не знаю, переубедил ли этих людей фильм Чухрая с его удивительной, прекрасной судьбой. Но сегодня «Баллада о солдате» с ее простым сюжетом, в котором раскрывается душа героя, прочно вписана в число лучших произведений советского и мирового киноискусства, ибо к миллионам сердец нашел дорогу юный солдат Алеша Скворцов.

А затем появился тревожный, драматический, суровый фильм «Судьба человека» Сергея Бондарчука по М. Шолохову. Фильм о жажде жизни и невероятной стойкости человека, перетерпевшего и выстоявшего все страдания. «Судьба человека» была по праву награждена главным призом на I Московском международном кинофестивале в 1959 году.

Война, тема войны, изображение героизма и страданий прочно владели умами художников. И всякое истинно талантливое произведение о годах и людях войны заставляло тревожно биться сердце каждого зрителя и вспоминать недавно минувшее, судьбу родины, судьбу человека, свою судьбу!

Этому времени — рубежу 50—60-х годов, их духу — по праву принадлежат и такие произведения о человеке на войне, как «Солдаты» В. Некрасова и А. Иванова, «Мир входящему» Л. Зорина, А. Алова и В. Наумова, «Иваново детство» В. Богомолова, М. Папавы и А. Тарковского, «Через кладбище» П. Нилина и В. Турова, «Верность» Б. Окуджавы и П. Тодоровского, «Отец солдата» С. Жгенти и Р. Чхеидзе, «У твоего порога» С. Нагорного и В. Ордынского, «Живые и мертвые» К. Симонова и А. Столпера.

В этих произведениях как бы обнажалось сердце человеческое. Оно начинало тревожно биться под новеньким мундиром младшего лейтенанта Ивлева в фильме «Мир входящему»; сжималось от боли и страха за судьбу Ивана, счастливо увидевшего в своем безмятежном детстве звезды на дне глубокого колодца, а затем ожесточившегося в ненависти и непомерном страдании; оно испытывало боль за сломанную танком виноградную лозу и страшную муку из-за невозможности вернуть жизнь найденному и навек потерянному сыну («Отец солдата»).

Фильм «Живые и мертвые» со свойственной ему интонацией размышления о пережитом, о выстраданном открывал дорогу искусству по преимуществу аналитическому.

Очень разные творческие индивидуальности, очень разные таланты рассказывали, размышляли на экране о том, что такое война. Но при всей своей разности были они едиными в своем отношении к жизни, в своей любви к жизни, человеку, стране, в которой родилась и победила Великая социалистическая революция.

III

> **«Дело было не только в том, что герои фильмов были жизненными, то есть пришли на экран из жизни, они сошли с экрана в жизнь, это куда важнее».**
> **Г. Козинцев. «Глубокий экран»**

В конце 1959 года умер Сергей Дмитриевич Васильев.

Сколько высоких, взволнованных слов было уже сказано о фильме «Чапаев» — этом поистине великом произведении! Для людей многих поколений Чапаев остается близким, родным, совершенно живым человеком и вместе с тем героем, выразившим образ своего времени во всех противоречиях.

Да... во многих позднейших фильмах мы нередко видели достоверно показанную жизнь на экране. Но лишь в немногих мы

были свидетелями того важного эффекта, о котором писал Козинцев в своей книге «Глубокий экран»,— когда герои фильма с экрана сходили в жизнь. Увы, «Чапаевы» не родятся десятками.

Но, вспоминая сегодня самое начало 60-х годов, все же огорчаться не приходится. Припомните, ведь именно тогда на экраны вышли такие хорошие, добрые ленты, как «Простая история» Б. Метальникова и Ю. Егорова, «Когда деревья были большими» Н. Фигуровского и Л. Кулиджанова, «Родная кровь» Ф. Кнорре и М. Ершова, «Алешкина любовь» Б. Метальникова, Г. Щукина и С. Туманова, «Девчата» Б. Бедного и Ю. Чулюкина.

Эти картины об историях простых и чувствах глубоких были как бы звеном между молодым искусством середины 50-х годов и искусством тех новых тенденций, которые возникнут чуть позднее и найдут себе наиболее полное воплощение в фильмах М. Ромма и Д. Храбровицкого «Девять дней одного года» и Ю. Райзмана и Е. Габриловича «Твой современник».

Но прежде чем коснуться этих произведений, выразивших, как я думаю, самое существо наших нравственных поисков, самую основу взглядов и философии нашего современника, скажу несколько слов об одной любопытной тенденции, обозначавшейся в киноискусстве в первой половине 60-х годов.

У нас всегда были в почете такие жанры литературы, как воспоминания, мемуары, дневники, письма... Всегда. Достаточно назвать Герцена, Достоевского... Но нельзя не заметить наступившего в 60-е годы какого-то особенного, горячего увлечения произведениями, написанными от первого лица. Почти в каждом номере любого из журналов можно было найти нечто в этом роде.

В искусстве наставала эпоха, подобная той, которую некогда, 100 лет назад, Достоевский назвал «эпохой исповеди». Вспомните книгу И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь»... Писали все, и не только писатели... Делались интересные публикации ранее не изданных писем, мемуаров, дневников... Увлечение мемуарным жанром охватило и кинематографистов: «Десять лет с Гамлетом» и «Глубокий экран» Г. Козинцева, «Рассказы о том, что прошло» Е. Габриловича, «50» Л. Кулешова и А. Хохловой и многое, многое другое... Всего не перечесть. И все это очень и очень читалось. Почему? Да потому, вероятно, что в этих жанрах легче всего высказаться, подвести итоги своим раздумьям, своему жизненному опыту, попытаться проследить быстротекущие процессы жизни, уловить и осмыслить ее течение.

Вы скажете, что все это возможно и в романе, и в повести, и в драме? Да. Но все же свободная композиция воспоминаний и дневников, их прямой лирико-документальный характер лучше всего подходят к тому, чтобы произнести перед читателем свой монолог, в котором отважиться на исповедь, на размышления вслух лучше всего.

Небезынтересно отметить, что страницы дневников, писем, автобиографий свободно включались в повести и рассказы, окрашивая их «личной», «документальной» интонацией.

К этому всеобщему увлечению искусством от первого лица примыкает и еще одна любопытная тенденция, обозначившаяся и в литературе и в кино этих лет — обращение к детству. Некоторые полагают, что в этом скрывалось стремление уйти от реальных сложностей настоящего. Не знаю — может быть, в иных случаях так и было. Но в лучших фильмах о детстве было другое — желание начать исследование с истоков нравственного представления о жизни, от начального понимания, что такое добро и зло. В этой связи мне прежде всего хочется напомнить о фильме «Сережа» режиссеров И. Таланкина и Г. Данелия по повести В. Пановой. Этот превосходный фильм не имел противников. Его признали все и сразу. В нем просто, чисто, прозрачно и взволнованно была рассказана история открытия мира ребенком... Сложнее дело обстояло с другим фильмом — «Человек идет за солнцем» режиссера М. Калика. Но я уверена, что те, кто критиковал этот фильм, не увидели его доброго, лирического содержания, изящества его художественной формы... К описанию детства, к нравственным проблемам, к истокам человеческой личности, к началу ее формирования возвращали нас и позднее поставленные фильмы: «Друг мой, Колька!», «Дикая собака Динго», «Добро пожаловать», «Звонят, откройте дверь!».

Некоторые фильмы о детстве тревожили... Они были инфантильны не только по содержанию, но и по авторской позиции. Иной раз казалось, что «детство» затягивается. Интерес кинематографистов к изображению детства героев не всегда выражал желание

по-взрослому осмыслить современность, вернувшись для этого в прошлое.

Но как бы там ни было, «детские» фильмы в общем сыграли в нашем кинематографе положительную роль... Они помогли упрочению в искусстве интонации лирического раздумья, породили глубокий интерес к изображению движения внутреннего, духовного мира человека, к тому, что Чернышевский называл применительно к Толстому «диалектикой души».

Кинематограф в лучших фильмах все дальше уходил от мертвого мира статики, от наивной иллюстративности. Все большее значение приобретала личность художника, и все более возрастала ответственность художника.

В поле внимания прежде всего оказывались проблемы нравственные. Это характеризовало не только кино. Литература начала 60-х годов тоже была прежде всего литературой нравоописательной. Рассказы и повести о частной жизни были наполнены раздумьями, как правило, о молодом герое. Об этом же создавались и фильмы. Добавлю, что и авторы этих нравоописательных рассказов и повестей и создатели фильмов как огня боялись прежних сюжетных штампов и прежней пышной фразеологии.

Они заменяли их — иногда удачно, иногда нет — свободным построением сюжета, бытовой, приземленной, иногда иронически пародийной манерой разговора.

Можно было бы привести немало свидетельств того, как разговор «темами», искусственно выстроенный суховатый диалог заменялся в фильмах как бы прямо подслушанной в жизни речью героев, диалогом неотобранным, частенько косноязычным, состоящим порой из одних междометий!

Во всем этом было убеждение — ближе к жизни!

Спор, разгоревшийся вокруг фильма М. Хуциева и Г. Шпаликова «Мне двадцать лет», не должен закрывать от нас своеобразия и значения этого талантливого произведения. В нем с особенной отчетливостью были выражены такие существенные черты современного искусства, как лиризм и документальность. Фильм вызывал радостное чувство узнавания. Это мы шли рядом с героями на первомайской демонстрации, присутствовали при сценах во дворе, в метро, на вечеринке, в трамвае... Москвичи, и не только москвичи, узнавали улицы, площади, переулки, образ жизни города... И героев мы узнавали — понимали их желание самим найти ответы на тревожные вопросы времени.

Но рождалось и известное чувство неудовлетворенности и тревоги. Прежде всего от инфантильности двадцатилетних героев, что было явлением не только литературным, но подсказывалось жизнью. Напрашивались сравнения с героями других времен, обладавшими в свои 20 лет большей зрелостью мысли, большей активностью, силой духа, более ясным представлением о том, «что делать?» и «кто виноват?».

Фильм «Мне двадцать лет» и тем более серия последовавших за ним подражаний не создали портрета поколения, но они как бы нарисовали эскиз к нему.

Встреча с героем — личностью значительной, с человеком умным, глубоким и сильным духом — не состоялась в этих фильмах о юности. Но было очень важным то, что в лучших, в таких, как «Мне двадцать лет», состоялась интересная, многообещающая встреча с автором.

Эта встреча с самобытным и талантливым художником состоялась и в картинах рано и трагически умершего Владимира Скуйбина. Он открыл нам свои удивительно зрелые размышления о жизни в фильмах по произведениям А. Гайдара, П. Нилина, В. Тендрякова. По-своему, в острых драматических коллизиях, без модного кинобормотания о пустяках Скуйбин ставил проблему нравственного долга, честности, человеческого благородства.

Эта же нравственная проблема была основной в фильмах «А если это любовь?» И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана, «Чужая родня» В. Тендрякова и М. Швейцера, «Женщины» П. Любимова. Здесь, в этих серьезных произведениях, была объявлена суровая война мещанскому взгляду на жизнь, оскорбительному недоверию к человеку.

Этим фильмам был свойствен и пафос критики. И я думаю, что он был нам очень нужен — такой строгий, критический взгляд на все еще живучее мещанство, обывательщину, холодную расчетливость, возникающие в разных обличьях.

Сильные, свободные, уверенно идущие к великой цели, мы не должны пугаться острой самокритики. Напротив того, каждый должен время от времени заглядывать в собствен-

ную душу, чтобы, по совету А. Чехова, «по капле выдавливать из себя раба». Каждому полезно заняться чисткой собственной души.

Великая сила самокритики нужна нам для движения вперед! Самокритика и мужественная правда.

Решение задач коммунистического строительства, то новое, что было определено XXIII съездом Коммунистической партии, утверждало необходимость строго научного подхода к явлениям жизни, решительной борьбы с субъективизмом, администрированием, догматизмом.

Появилась почва для нового расцвета идей и чувств гражданственности в искусстве, всеобщий интерес к проблемам современности, к обсуждению вопросов морали советского человека, к углубленному анализу характеров, психологии, взятых в развитии, в движении, в их сложной связи с эпохой. Решения съезда открывали грандиозную перспективу в области творчества.

В центре внимания многих и многих фильмов 60-х годов оказались по преимуществу проблемы нравственные. Именно здесь, в рассмотрении этих проблем, художники ищут и находят продолжение разговора о революции. Она не закончилась 50 лет назад, она живет в нас и с нами. Она сегодня в движении к коммунизму всего нашего общества, в ежедневной работе и в совершенствовании нравственного облика каждого человека. Она и в смелой критике и самокритике. И в утверждении положительного идеала, от которого мы никогда не откажемся! Она в строгом вопросе к себе самому: достоин ли ты называться сыном своего времени? Тебе дано революцией так много — каков же ты сам? Откуда все еще глубоко сидящие в человеке мещанство, себялюбие, эгоизм? От старого? «Родимые пятна»? А может быть, и новое время способно также порождать образцы дурного и борьба не должна прекращаться? И во имя достижения дорогого для всех нас идеала нельзя сидеть сложа руки, дожидаясь, когда река времени сама примчит тебя к земле обетованной!

Нужна работа, ежедневная, большая, политическая, социальная, для мира, для жизни, в том числе постоянная нравственная работа над собой.

Нужны смелость анализа, революционный взгляд на жизнь, глубокое овладение идеями марксизма-ленинизма, непримиримость к возникающей в самых разных обличьях идеологии антикоммунизма.

Революционному идеалу служат сегодня и классические советские фильмы и новое, молодое киноискусство, у которого в наши дни прямая и тесная связь с литературой.

Приход в наше время в кинематограф таких, например, писателей, как В. Панова, А. Володин, Ю. Нагибин, Чингиз Айтматов, был явлением чрезвычайно знаменательным. Эти талантливые, зоркие писатели обладают способностью видеть скрытое, они показывают в обыденном, повседневном течении жизни ее красоту и подлинное ее величие. Они видят мир в движении. Глубоко верят в то, что искусство должно помогать жить, учить человека бороться, учить добру, не отступать перед трудностями. В картинах «Сережа», «Вступление», «Звонят, откройте дверь!», «Председатель», «Первый учитель» отразились существенные размышления человека 60-х годов о многих сложных явлениях жизни.

Нет, не исчез из нашего искусства добрый взгляд на жизнь и человека. Свидетельство тому многие фильмы, в их числе назову новеллы «Двое» М. Богина, «Свадьба» М. Кобахидзе, своеобразнейший фильм «Живет такой парень» В. Шукшина и многие другие. Но, пожалуй, этот добрый взгляд стал с годами более строгим и зрелым... Умилительные, добренькие и сладенькие интонации встречаются теперь все реже и реже. Острее, критичнее, аналитичнее, раздумчивее становятся фильмы, отчетливо выступает в них характерное для искусства нашего времени сочетание игрового и документального начала.

Примеры? Ну вот прямой пример — новая картина С. Герасимова «Журналист». Здесь поставлена отчетливая моральная проблема, воплощена идея показать на экране жизнь в ее максимальном приближении к документу, так сказать — жизнь без грима...

Однако именно здесь мне хочется упомянуть еще об одном увлечении последних лет: об увлечении приключенческими фильмами. Сколько их разом вышло! Экран оказался перенаселенным храбрыми разведчиками, проницательными следователями, отечественными пинкертонами и шерлок холмсами.

В подавляющем большинстве все это были средние, ремесленные фильмы. Но успех они имели, потому что отвечали естественной человеческой потребности в герое и в увлекательном зрелище.

Замечу в скобках, что зрители изрядно скучали на некоторых модных произведениях десятой музы, в которых полностью отсутствовала интрига, а мысль была туманной и расплывчатой...

И все же не приключенческим и детективным фильмам было суждено двинуть вперед развитие киноискусства.

Хотя есть среди лент остросюжетных несколько по настоящему интересных картин. Назову «Сильные духом» В. Георгиева, А. Гребнева, А. Лукина и «Взорванный ад» А. Салынского и И. Лукинского.

Большую положительную роль сыграли и другие кинофильмы, такие, например, как «Девять дней одного года» (Д. Храбровицкого и М. Ромма) и «Председатель» (Ю. Нагибина и А. Салтыкова). Очень разные по своему характеру, эти картины определили многое в исканиях мастеров различных поколений.

В них было запечатлено движение современной жизни, развитие новых характеров.

В образах, созданных актерами А. Баталовым и И. Смоктуновским, были правдиво раскрыты современные нам убеждения, мораль, взгляд на жизнь, на долг человека. Герои в этом фильме поставлены перед серьезными проблемами, требующими философского осмысления, они озабочены не по пустякам, они испытывают сомнения, стремятся лучше понять свое место в жизни. Их позиция гражданственна.

Режиссер М. Ромм построил весь фильм как размышление. И личный взгляд режиссера, свойственная ему манера «говорить» выразились в каждой сцене фильма, в каждом кадре. Анализ, исследование, авторская интонация — со всем этим мы встретимся и в следующей, документальной картине М. Ромма, М. Туровской и Ю. Ханютина «Обыкновенный фашизм».

Эти фильмы имели самый большой успех у зрителей. Это и любопытно и показательно! Ведь в фильмах не было привычного любовного сюжета, интригующей фабулы, модных песенок... Но была в них острая, смелая мысль, была личная интонация, был мужественный талант, умеющий говорить со зрителями прямо, резко, честно...

Вспомним и другой, не меньший успех — фильм «Председатель». Более 40 миллионов зрителей за год! Это тоже прежде всего восхищение мужественностью и правдивостью фильма. Жизнь в нем была показана без прикрас. В густой концентрации того, что каждый из нас и видел и пережил. Образ Егора Трубникова в умной и глубокой его трактовке актером М. Ульяновым чрезвычайно многое говорит нам и о том, что было прожито недавно, и о нынешних проблемах.

Теперь уже, в наши дни, к этим фильмам следует добавить и еще один — «Твой современник» Евг. Габриловича и Ю. Райзмана.

Это произведение ставит опять-таки проблему моральную. Но в отличие от многих других произведений здесь эта проблема решается как проблема одновременно социальная и историческая.

Борьба героя с теми, кто не понимает его партийных устремлений, есть часть уже проделанной им внутренней борьбы с самим собой... Победа достается герою нелегко, уверенность в ней он черпает в окружающей жизни, в том великом движении страны к коммунизму, у истоков которого стоял его отец.

●

Если бы понадобилось назвать самое модное слово, бытующее сегодня в среде кинематографистов, я бы сказала — это «симпозиум».

Симпозиум! Сколько их было за истекшие 10 лет. Поистине это было время не только мемуаров, но и устных выступлений. Мы с упоением заседали на бесчисленных конференциях, съездах, симпозиумах, вольных трибунах, «круглых столах», семинарах. Заседали в дни пяти московских международных кинофестивалей и в будние дни. Мы сражались, беседовали, убеждали друг друга с поразительной горячностью. Мы говорили, говорили, говорили... Появились уже «присяжные» ораторы... Аудитория ждала — вот этот скажет! Мы дискутировали с кинематографистами из Чехословакии, Италии, Венгрии, Польши... Мы анализировали свои успехи и обнажали свои раны, иногда посыпая их солью...

Мы радовались. И, кажется, наиболее всего нам был радостен очевидный успех кинематографий союзных республик. Мы гордились блестящим успехом С. Параджанова и его уникальным фильмом «Тени забытых предков», мы радовались победе В. Жалакявичюса, его острому фильму «Никто не хотел умирать», мы с удовлетворением отмечали успех таких, например, фильмов, как «Отец солдата», «Двадцать шесть бакин-

ских комиссаров», «Здравствуй, это я!», «Горькие зерна», «Первый учитель».

В дискуссии и симпозиумы втягивались все отряды кинематографии. Документалисты, мультипликаторы, работники научно-популярного кино... Обсуждалась проблема экранизации классики. Бранили «Белые ночи», «Метель», «Героя нашего времени», спорили о достоинствах и недостатках нашего первого четырехсерийного фильма «Война и мир» С. Бондарчука, уже снискавшего большой успех за рубежом, хвалили «Гамлета». Козинцевский «Гамлет» оказался, пожалуй, одним из самых близких и волнующих фильмов. Он как нельзя больше отвечал нашей потребности активно вмешаться в жизнь и сражаться за справедливость...

Гамлет без традиционного гамлетизма: Гамлет, решивший «связать распавшуюся связь времен». Гамлет — борец. Он был признан во всех странах, в том числе на родине Шекспира, и имел огромный зрительский успех в нашей стране. И из анализа природы этого успеха, как и из анализа успеха, скажем, «Председателя», «Женщин», и рождалась важнейшая тема исследований — фильм и зритель.

Это, пожалуй, одна из центральных тем критических работ последних лет. Ранее зрителями не очень-то интересовались, никто их вкусы не изучал, не предлагал научно составленных анкет, не прибегал к помощи кибернетики.

Теперь, во второй половине 60-х годов, изучением зрителя занялись всерьез. Втянулись в это дело критики, социологи, эстетики, философы. Настала эпоха научной дифференциации и зрителя и киноискусства, время размышлений, в том числе и о том — не пришла ли пора учить людей воспринимать искусство кино, умно смотреть фильм, начиная с детства, со школы...

И это обилие проблем, вопросов, споров и размышлений, симпозиумов и семинаров, может быть, и есть самое прекрасное, что характеризует нашу сегодняшнюю кинематографическую жизнь...

●

Я начала свою статью с описания того, как 10 лет назад в нашу кинематографию пришло новое поколение, принесшее на экран свою собственную, выстраданную военную тему, поделилось своей болью, своей радостью.

Вот и снова пришли и продолжают приходить молодые, влюбленные в искусство кино режиссеры, сценаристы, операторы, актеры...

Было бы неверным искать в этом новом поколении какие-то объединяющие всех разом стилистические черты. Умный, нервный, сердитый взгляд на жизнь Ларисы Шепитько (фильмы «Зной», «Крылья») непохож на внимательную доброту к человеку, характерную для Павла Любимова или Михаила Богина. Темпераментность и хорошее озорство Г. Данелия отличны от раздумчивой лирики киргиза Т. Океева. Умение решать действие на экране в плане тонкого психологического анализа с игрой полутонов, делать фильм изящным, отточенным — это свойство таланта А. Митты непохоже на пристрастие к резким мазкам, острым конфликтам и мужественности, которые можно отметить у А. Кончаловского...

Во всем мире уже по первым лентам и сценариям стали известными имена Андрея Тарковского и Игоря Таланкина, хотя этими художниками сделано в общем еще немного.

Для этих режиссеров характерно осмысление сложной связи прошлого с настоящим. «Ваяние времени» — вот суть современного кинематографа, по убеждению А. Тарковского. «Кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа» («Искусство кино», 1967, № 4).

Давайте сравним эту своеобразную декларацию А. Тарковского о задачах искусства с той, с которой ровно 10 лет назад выступал режиссер С. Ростоцкий («Искусство кино», 1957, № 1).

Многое в этих декларациях сходно — в первую очередь требование к художнику отказаться от легких путей в искусстве, от соблазнов штампа, от неправды. Но будет и нечто отличительное. Оно в стремлении нынешних молодых к постановке в искусстве «самых сложных проблем» наших дней, в стремлении понять связь времен, в апелляции к мысли, в известном рационализме, в склонности к документализму.

Каковы будут ближайшие годы в кинематографе?

Многое в жизни искусства зависит от политических, социальных, исторических обстоятельств нашей жизни. Художник живет не в безвоздушном пространстве, он сын своего времени.

И тот, кто является лучшим, талантливейшим сыном своего времени, своего народа, своей революции, своей партии,— тот останется сыном и всех последующих времен.

Что же в итоге можно сказать о прошедшем десятилетии, которое увенчало торжественное празднование полувекового юбилея Советской власти?

Это был интересный, значительный, горячий, полный споров, живейших дискуссий, однако не свободный от ошибок и срывов период в жизни кинематографа.

С грустью можно сказать, что немало было в течение этих лет произведений пустых, никчемных, бесталанных, несамостоятельных. Произведений, не отвечающих высоким требованиям искусства социалистического реализма...

Но когда пройдет время и забудутся, отсеются десятки, нет, сотни неудачных, ремесленных, подражательных фильмов,— на ладони времени останутся золотые зерна настоящего, большого искусства — фильмы, в которых потомки наши увидят запечатленное и осмысленное время.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

В связи с 50-летием Великого Октября большая группа кинематографистов награждена орденами и медалями. Среди награжденных работники различных кинематографических профессий — те, чьим трудом создано и развивается советское искусство кино.

Редакция журнала сердечно поздравляет всех товарищей, удостоенных высоких наград.

Евг. ВЕЙЦМАН

О социологической стороне критики

На традиционных встречах киноведов и критиков в Болшеве, как правило, разгораются страсти. Участники делятся впечатлениями о просмотренных фильмах, спорят о том, «явление» или «неявление» только что законченный фильм известного или совсем молодого режиссера, оценивают, часто по-разному, картины, уже прошедшие по экранам...

И неизбежно речь заходит о кинокритике, о ее роли, о ее смелости и принципиальности, об определенности ее суждений.

Вот тут-то часто выясняется одно обстоятельство: о своей профессии критикам, оказалось, говорить куда труднее, чем о кинопроизведениях. Более того, оказывается, что само понимание задач критики разное...

Как нет и не может быть одного лица у художников, так нет и не может быть одноликой, а вернее будет сказать — безликой критики.

Одному удается раскрыть перед читателем весь арсенал выразительных средств произведения; другой — мастер проникнуть в лабораторию самого творческого процесса и изобразить ход мышления творца; третьему ближе публицистический разговор с читателем, зрителем, он полон полемического задора; у четвертого из-под пера может вылиться нечто вроде вдохновенной оды в честь любимого художника...

Все это закономерно, подобное разнообразие не пугает, а радует нас, ибо за каждой серьезной критической работой стоит личность самого критика с его особенностями, с его интересами в искусстве, с его пониманием роли и назначения своей профессии.

Тем не менее невольно возникает некое чувство тревоги. Не знаю, разделяют ли это ощущение мои коллеги. Но у меня оно возникло, и я хочу поделиться некоторыми соображениями.

Начну с того, что вряд ли кто-нибудь может оспаривать большие достижения советской критической школы. Эта школа сложилась давно, она опирается на лучшие традиции передовой демократической критики, в своей основе она имеет марксистско-ленинские принципы научного анализа, она вооружена научным методом познания и выявления причинных связей общественных фактов. Она сама уже имеет солидные традиции — традиции А. Луначарского, А. Воронского, Адриана Пиотровского, В. Шкловского, заложивших начало и основы нашей критики.

Выдающиеся произведения советского киноискусства, ставшие мировой классикой, породили обширную и серьезную не только киноведческую, но и собственно критическую литературу, к которой до сих пор мы обращаемся как к заслуживающим глубокого внимания и уважения образцам. Да и не нужно даже ссылаться на историю. Совсем недавно на наших глазах развернулась по-настоящему «большая критика» в связи с такими фильмами, как «Летят журавли», «Девять дней одного года», «Иваново детство», «Председатель», «Обыкновенный фашизм», «Ленин в Польше».

Кто станет спорить и с тем, что «уровень письма», если можно так выразиться, за последние годы неизмеримо поднялся? Разве мало у нас действительно талантливых критиков, обладающих поистине художественным даром передачи своих впечатлений о произведении искусства, умеющих раскрыть перед зрителем все тонкости воплощения замысла режиссера, стилистику операторского мастерства, особенности актерского исполнения?

Наконец, не надо нам забывать и о том, какое место советская кинокритика заняла в мировой кинопрессе. Наши критические статьи печатают многие журналы мира. К мнению советских критиков прислушиваются, они занимают подобающие им места на скамьях международ-

ных критических форумов, в жюри международных кинофестивалей.

И все же...

Почему у многих читателей наших статей возникает разочарование, порой даже недоверие к нам? Разве мало примеров, когда зритель бежит на раскритикованную нами картину и остерегается пойти на всесветно расхваливаемую?

Почему с величайшим сожалением приходится констатировать то, что сегодня у нас мало таких статей о кино, которые стали бы событием, о которых бы говорили, спорили, которые хотелось бы скорее прочесть — как хочется поскорее пойти и посмотреть интересную киноленту?

Жанр критики, как известно, включает в себя и короткую газетную рецензию — быстрый отклик на вышедший фильм, и большую журнальную статью, и, наконец, обзоры, критические обобщения.

С последними дело у нас обстоит, честно говоря, неважно. Серьезных, больших, интересных обзоров, подводящих итоги киномесяца, киногода, раскрывающих тенденции и линии развития киноискусства во всем его многообразии, мы давно не читали.

Если опираться на букву неписаного устава критического цеха, то можно себя успокоить: в нем, вероятно, значится и такой достаточно трюистический тезис, что великая критика рождается великим искусством, а следовательно, там и тогда, где нет еще «великих» полотен, преждевременно ожидать и критического взлета.

Но ведь шедевры редки, а живой, развивающийся кинопроцесс неиссякаем...

И критический цех, как мне представляется, — это цех черновой, и работает он не по красным числам, а каждый день, бессменно выполняя сложную и ответственную функцию. Он, с одной стороны, п о с р е д н и к между художником и многообразным зрителем, а с другой — между феноменом искусства — произведением — и живой, сложной, многогранной и противоречивой жизнью, в чем-то всегда более широкой, безграничной и непосредственной, чем этот феномен.

Вероятно, не случайно все мы сейчас задумываемся над тем, чтó все же с а м о е г л а в н о е в критике?

Литературной критике на IV съезде писателей и вообще в последнее время уделено некоторое внимание. Ей посвящен ряд статей, в них поставлены интересные проблемы, на страницах газет и журналов развернулась дискуссия о том, какой должна быть критика, зашел разговор о необходимости преодоления элементов субъективизма, о выходе за пределы чисто эстетического анализа... Указывалось на то, что критике не к лицу играть в поддавки с читателем и тем более — с писателем. И уж если не в поддавки, то, конечно, и не в прятки...

К сожалению, мы, кинокритики, об этом пишем и говорим мало.

А между тем проблема взаимоотношения критики с художником и критики с жизнью, с той развивающейся действительностью, в которой творит художник, с которой теснейшим образом связаны и сам критик и те зрители, ради которых, собственно, существует наше искусство и наш критический цех,— эта проблема, думается мне, одна из центральных, серьезнейших и труднейших.

Вот о ней и хочется поговорить.

●

Прежде всего надо договориться о том, что критика (и «текущая» и обобщающая) представляет собой особый род деятельности, отличный от деятельности в области эстетики, в области истории и теории кино. Критик опирается на эстетику, на принципы марксистского киноведения, но он не занимается научно-теоретическими исследованиями в с е г о процесса развития искусства в его внутренних и специфических закономерностях.

Критик остается как бы один на один с произведением искусства, и поэтому его положение диалектически сложно: он сам, как зритель, подвержен воздействию трепетной ткани этого произведения, соприкасается с ней какими-то своими, может быть, глубоко личными, интимными гранями души с ее привязанностями, симпатиями и антипатиями, и в то же время он подходит к произведению с позиций общих, социальных, политических, идейных. Я думаю, что критик почти всегда подходит к произведению как к самостоятельному духовному микромиру, живущему уже по своим законам, после того как художник его создал, и связанному тысячами нитей со всей духовной структурой того общества, к которому критик принадлежит.

Положение критика поистине чрезвычайно сложно и противоречиво.

В самом деле, стало уже общепризнанным утверждение, что искусство коммуницирует информацию о мире человеческой личности, причем не просто описывает жизнь человеческого духа, а о т к р ы в а е т ее, открывает каждый раз заново, индивидуально и неповторимо. Но если это так, то критик берется за дело, по сути, невыполнимое, пытаясь «пересказать», то есть повторить в иной системе, содержание и форму

произведения. Произведение существует в своей собственной образной системе, и факт эстетического восприятия, то есть факт получения духовной информации «личностного смысла» (как говорят психологи), несомого данным творением, возможен только при непосредственном соприкосновении с ним.

Однако роль критика и не должна сводиться к плоскому «пересказу» фабулы произведения (что, впрочем, порой еще бывает), как и не может быть сведена она и к проставлению отметок по пятибалльной шкале с последующим или предшествующим указанием на то, что такое хорошо и что такое плохо, что вышло и что не вышло в произведении.

Я должен оговориться: и умелое красочное и богатое изложение сюжета произведения, и справедливые указания на достоинства и недостатки его, даже оценочный вывод, вероятно, необходимы для критических статей. Только, как мне представляется, не это с т е р ж е н ь, не это главная задача критики.

Чтобы попытаться ответить на вопрос, в чем с т е р ж е н ь ее деятельности, надо, очевидно, подумать вот над чем: совпадает или отличается позиция по отношению к жизни, к действительности художника и критика.

Когда мы говорим о позиции, мы имеем в виду не идеологическую платформу, не принципы мировоззрения (речь идет о художнике и критике — идейно-политических единомышленниках), а характер отношения к жизненному материалу.

В этом смысле позиции разные.

Художник, открывая в жизни новое, неповторимое, обнаруживая целые пласты, новые образы, проникая в диалектику движения личности, обладает одним несомненным преимуществом перед критиком — о н б л и ж е к н е п о с р е д с т в е н н о с т и ж и з н е н н о г о м а т е р и а л а, к конкретности факта, явления, жизненной судьбы. Поэтому подлинное произведение искусства всегда впечатляет силой сопереживания.

Художник волен выбрать один факт, одно явление, он волен привлечь и многочисленный фактический, документальный материал, он может заинтересоваться глубоко интимными переживаниями человека и может расширить рамки содержания искусства до масштаба всего человечества, вселенной, но он всегда остается художником. Арсенал его средств выражения жизненного материала всегда будет иным, чем у критика.

Если художник следует избранной им х у д о ж е с т в е н н о й л о г и к е и тем самым в какой-то мере избирает свой круг художнического анализа, то критик, на наш взгляд, в первую очередь обязан следовать логике с о ц и о л о г и ч е с к о г о и с с л е д о в а н и я, выйдя за рамки субъективного подхода и стоя на позиции всестороннего анализа. Поэтому к критику должны быть полностью отнесены известные ленинские требования: «чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредования». Ленин указывал при этом, что «мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвения».

Позиция критика обладает своим преимуществом. Он способен (и обязан) идти впереди художника в том смысле, что, глубоко проникая в жизненные процессы, он находит место тому, что открыл художник, его образам и картинам, — в более широком круге социальных явлений. Он ставит эти образы и картины в реальные отношения с другими общественными явлениями.

Таким образом, речь идет о том, что с т е р ж н е м марксистской критики при всем разнообразии ее жанров и при высоком умении вскрывать все стороны и особенности произведения, должен стать с о ц и о л о г и ч е с к и й п о д х о д, то есть установление п р и ч и н н ы х с в я з е й х у д о ж е с т в е н н о г о о т к р ы т и я с ж и з н ь ю, рациональное постижение через произведение искусства диалектики развития личности и общества.

Для многих из нас понятие «социологическая критика» часто ассоциировалось с «вульгарной социологией».

Однако эти понятия отнюдь не тождественны. Социологический подход в критике меньше всего означает однобокие вульгаризаторские концепции, непосредственно выводившие искусство из экономического базиса или рассматривающие любое произведение как прямой идеологический инструмент в борьбе классов.

Вульгарное социологизирование в искусствоведении и в критике состояло в приложении заранее данной социальной схемы к художественному процессу или к отдельному произведению.

Социологический же подход сегодня, как мне представляется, означает реальный анализ произведения в его сопоставлении с анализом (а не схемой) жизни.

В этой связи возникает один принципиальный методологический вопрос: возможно ли при критическом анализе произведения опираться только на критерии, рожденные, так сказать, внутри «мира кино»? Иначе говоря: возможна ли критика, вообще не выходящая за рамки самого про-

изведения, оценивающая его только по самим законам жанра, композиции, по его имманентным чертам и свойствам?

Надо полагать, что здесь мы имеем дело с диалектическим процессом.

С одной стороны, навыки социологического анализа толкают к выходу за рамки ткани искусства.

Разговор критика со зрителем — это большой разговор по поводу произведения с «выходом» в ряды социальных, нравственных, психологических отношений.

Критик уже не может остаться просто информатором, сообщающим о факте создания произведения с добавлением биографических данных его создателей и участников.

Критика не может быть также сведена и к чисто формальному анализу произведения (необходимому самому по себе для иных целей).

Чисто эмпирическая, информативная критика, а также формальный анализ, чуждый социологическому подходу, связывающему явления искусства с проблемами жизни, не выполняют функции помощи зрителю.

При этом задачей критика остается не «квалифицировать», а анализировать, то есть не подходить предвзято к тому, что он видит на экране, и не спешить судить о произведении на основе отдельных эпизодов или произносимых слов или даже на основе линии поведения того или иного персонажа,— а судить на основе целого, на основе авторской позиции, на основе того, как выражено здесь мышление самого художника.

А отсюда следует, что, с другой стороны, социологическая критика не может не быть вместе с тем критикой художественной, то есть она не в состоянии выполнить свою задачу — выявить идею и поставить ее в связь со всей структурой духовной жизни нашего общества,— если не проникнет в живую ткань произведения, в образную систему, выражающую авторскую мысль.

Тревогу вызывает как раз то обстоятельство, что, справедливо выступая против вульгаризаторства и настаивая на высокой художественности критики, мы иной раз в чем-то теряем другую и важнейшую сторону — навыки социологической критики — и теперь с трудом снова их приобретаем.

А между тем социологический подход — это развитие лучших традиций марксистской и передовой демократической критики. Не боясь прослыть банальным и повторяющим всем известное, хочу лишний раз напомнить, что Белинский просто не представлял себе разговора об искусстве вне связи с жизнью. Ведя разговор об искусстве, он вел разговор о жизни.

Вот этого-то, по-моему, нам часто не хватает. Вот это и вызывает тревогу.

●

Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что одна из причин того, что далеко не все наши работы находят широкого читателя, а разговор о фильмах не находит отклика в их сердцах, заключается как раз в том, что мы растеряли навыки того, что Луначарский называл «сопоставимым анализом», то есть сопоставлением искусства с жизнью.

В самом деле, когда споры вокруг фильмов охватывали большие аудитории? Когда статьи о них читались и обсуждались особенно активно? Опыт каждого из нас подсказывает: это случалось тогда, когда материал и самого фильма и критических статей о нем давал основание поднимать большие, волнующие вопросы жизни.

«Людей, сидящих в зале,— совершенно справедливо говорил недавно Г. Товстоногов,— людей, для которых мы трудимся, в конечном счете больше всего и по-настоящему волнуют именно общественные, гражданские проблемы, которыми они сами живут, в которых стремятся разобраться.

Помочь им в этом — дело и нашей драматургии, и нашего театра (и кинематографа, добавлю.—*Е. В.*), и нашей критики...».

Все помнят дискуссии вокруг фильма «Председатель». Конечно, много и верно говорилось о стилистике фильма, о превосходной игре М. Ульянова, о характере героя, но больше всего спорили о явлениях действительности и их оценках.

Мне пришлось участвовать в обсуждении картины в среде научных работников, и там особенно остро разгорелся спор об экономических проблемах современного села, об «отходе» молодежи из деревни... Споры вокруг «Председателя» (как и вокруг таких картин, скажем, как «Мне двадцать лет») далеко выходили за рамки оценки «внутри» произведения, если так можно выразиться. Они приобретали общественный характер.

Вспоминая ряд критических статей в нашем журнале за последний год, убеждаешься, что лучшие из них—это те, в которых анализ кинофильмов стал отправной точкой для размышлений о жизненных процессах. Я думаю, что не ошибусь, если вспомню, скажем, статью И. Соловьевой о фильме Жалакявичюса «Никто не хотел умирать».

И хотя фильм, посвященный послевоенной поре, как будто не давал материала для анализа жизни середины 60-х годов, критик сумела показать глубоко современный, сегодняшний характер авторских размышлений, и, что самое главное, ей удался анализ серьезных житейских проблем, сегодняшних социальных проблем. Этот анализ позволил ей сделать ряд интересных и обобщающих выводов о движении личности в «напряженном силовом поле истории».

Вспоминается также статья Ю. Ханютина, в которой он поставил проблему раскрытия художником определенных граней характера личности и поисков «корней» этих граней в самой жизни,— в связи с анализом фильма А. Митты «Звонят, откройте дверь!» и актерской работы Ролана Быкова.

Могут возразить, что названные примеры связаны с такими кинолентами, которые сами дают возможность для большого и интересного разговора.

Но как часто мы упускаем именно эту возможность! Как бывает огорчительно, когда материал того или иного фильма так и просится для социологической критики, а мы идем по старой, проторенной дороге.

В прошлом году по экранам прошел интересный и психологически тонкий молдавский фильм «Последний месяц осени» В. Дербенева по сценарию И. Друцэ. В критических статьях, ему посвященных, верно писалось и о поэтической сути фильма, и об элегическом настроении старого героя, вспоминающего свою жизнь, и о мастерстве создателей фильма.

Говорилось, и вполне справедливо, о недостатках режиссуры — о длиннотах, замедлении темпа, приводящих к вялости, даже скуке. Но фильм давал основание для интересного социологического разговора со зрителем: характеры старика, его сыновей, его невестки — это открытие авторов, это сложные характеры, рожденные нашей действительностью, причем сложились они в разных и весьма конкретных обстоятельствах. Это характеры, имеющие свои социальные причины и свою значимость. Вот об этом стоило бы поговорить. Однако такого разговора не получилось. А разве не могут послужить почвой для глубоких размышлений критика-социолога фильмы Василия Шукшина? Художник, влюбленный в родную алтайскую деревню, с силой огромной фактической точности поведал нам в двух своих фильмах о тех процессах (весьма противоречивых, связанных с тягой молодых сил в города), которые протекают ныне на селе. При этом у Шукшина не вообще «деревня», а именно сибирская, с той особой спецификой нравственного и социального уклада, которая именно ее, эту деревню, эту группу крестьянства характеризует. Вполне возможно, что, выдвигая на первый план свое эмоциональное отношение к нравственному укладу крестьян, связанных глубокими корнями с родной землей, Шукшин не всегда поднимается до более обобщенного и трезвого художественного анализа действительности. В той полемике вокруг фильма «Ваш сын и брат», которая развернулась на страницах журнала «Искусство кино» между Н. Кладо и Л. Аннинским, я, пожалуй, на стороне первого, вступающего с Шукшиным в спор по поводу общей оценки явлений, вскрытых художником, типов, им обнаруженных.

Призыв Луначарского овладеть мастерством «сопоставимого анализа» представляется мне особенно актуальным в наши дни.

Он актуален как в силу необыкновенно сложного развития самой жизни, диалектических противоречий нашего революционного движения к коммунизму, диалектики всей современной эпохи, в силу гигантского возрастания роли народных масс в истории и ответственности личности, так и в силу мощного движения самого искусства. Само искусство стало глубочайшим образом диалектично, и, исследуя объективный мир, «фактуру», оно сумело вторгнуться во внутреннее движение самой личности, в причинно-следственные связи, соединяющие субъективное и объективное.

Призыв Луначарского актуален и потому, что в наше время необыкновенно выросла роль личности самого художника, творца, раздвинулся «формат» его мышления. В искусстве утверждается не просто объективная передача фактов, но отношение художника к ним.

И задача критика осложнена поэтому не только необходимостью сопоставить факты жизни и явления искусства, но и выработать оценку личности художника, меру слияния субъективного и объективного в произведении.

Философскому, социологическому мышлению особенно близко сегодня искусство кино. Пожалуй, оно занимает своеобразное положение среди других искусств в силу своей способности передать глубокие философские идеи и обобщения.

Кинематограф соединяет в себе начало массовое, народное в прямом и непосредственном смысле этого слова и начало философское, исследовательское.

В киноискусстве эстетическое с особенной силой сливается с познанием как отдельных фактов и явлений действительности, так и их взаимосвя-

зи и внутренней закономерности. Используя свои весьма обширные и непрерывно развивающиеся средства выражения, кинематограф является сегодня, пожалуй, самым приближенным к жизни видом художественного творчества, обладающим почти неограниченными способностями проникновения в жизнь, раскрытия ее глубоких внутренних закономерностей и отображения ее в формах как наиболее близких к формам самой жизни, так и в формах самых фантастических, символических, усложненных, которые, однако, на экране выступают как живая реальность.

Кинематограф породил возможность синтетической передачи широкого фона жизни и тончайшей интимной грани человеческого чувства, мира субъективного и мира объективного, передачи субъективного восприятия мира глазами автора, героя и зрителя одновременно.

Кинокамера ожила, стала динамической, сумела стать не только регистратором фактов, но проникать за их внешнюю оболочку и выражать их суть...

Все это достаточно известно, и я позволил себе напомнить об этом для того, чтобы лишний раз подчеркнуть то обстоятельство, что кинокритика имеет дело с явлениями того искусства, которое в своих лучших и современнейших проявлениях само по себе уже необыкновенно близко к философскому мышлению и является особенно мощным средством художественного анализа общества и личности, особенно мощной силой воздействия на души и умы людей.

В этом и сила нашего искусства и в этом в то же время — приумноженная ответственность критика перед зрителем.

Мне представляется несомненным далее, что на кинематограф оказала влияние получившая, как известно, большое развитие в последнее время сама социологическая наука.

Если позволено будет несколько отвлечься в сторону и задуматься над тем, что нового принесло нам развитие социологической мысли, то среди многих важных аспектов этого развития я бы, пожалуй, выделил следующее.

Прежде всего то, что, даже при известном перехлесте, известной моде (кто только сейчас не составляет анкет и что только не подвергается анкетированию!), развитие социологической мысли привело к ситуации, я бы сказал, *самонаблюдения общества*, необходимого для его движения вперед, к ситуации, разрушающей стереотипы устарелых представлений, то есть к ситуации *творческой*.

Эта ситуация не могла не коснуться и кинематографа.

Если в недалеком прошлом мы часто сетовали на то, что в иных наших картинах жизнь рисовалась приблизительно, без какого бы то ни было социального анализа, если мы справедливо жаловались на игнорирование социального контекста жизни людей, а порой и на выдуманность этого контекста, то, пожалуй, последнее время принесло нам и радости: мы чувствуем новое отношение к социальным проблемам на экране. Появились фильмы о наших днях или недавнем прошлом, фильмы, обращенные в первую очередь к явлениям социальным, дающие социально-психологическую информацию о нашей действительности, ставящие порой острые проблемы, обнаруживая их в самой жизни.

Отличительной особенностью подобных произведений является, с одной стороны, доверие к фактам, почти документализм в изображении, иногда даже обращение к типажам или к актерам, личность которых предельно близка к личности героя, с другой стороны — активное авторское отношение к материалу.

Характерным является в высшей степени дифференцированный, я бы сказал, избирательный, а не общий, безликий, приблизительный подход к жизни, пристальное изучение совершенно определенных явлений социально-психологического характера.

Появляются авторы своих, определенных тем, каждое новое произведение их как бы развивает тему предыдущего...

Одним из первых по-настоящему серьезных фильмов-исследований, по-настоящему социологическим был фильм Ю. Райзмана (по сценарию И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана) «А если это любовь?». В этом же русле шли фильмы не только признанных мастеров нашего кино, таких, можно сказать, художников-социологов, как С. Герасимов, М. Ромм, но и фильмы, созданные новым поколением.

Кроме уже названных мною выше я бы отнес к этому направлению фильмы Марлена Хуциева и более молодых: Ларисы Шепитько, Элема Климова, Андрея Михалкова-Кончаловского, Павла Любимова, фильмы ряда талантливых художников национальных студий.

Развитие социологии дало еще один важный, на мой взгляд, аспект в подходе к анализу общества и личности. В социологии перестали говорить абстрактно о взаимоотношении общества и личности и начали глубже проникать в более локальные групповые отношения: личность и коллектив, именно данный, конкретный коллектив, а не коллектив вообще, отношения внутри коллектива.

Групповые отношения могут складываться на основе формально признанных коллективов: по службе, по профессии, по учебе и т. д. Но они складываются и по неформальным признакам: дружба, любовь, семья, родственные отношения, приятельские связи. Чаще всего для человека все эти признаки переплетены в целостную систему отношений. И однако художника — это вполне естественно — в первую очередь интересуют те отношения, которые ближе, непосредственнее затрагивают личность.

С этой точки зрения представляет интерес ряд картин, вышедших в последнее время. Они как бы исследуют именно групповые, локальные отношения. Они порой бывают легко уязвимы для обвинения в некоторой, что ли, камерности, в уходе от «масштабности». Действительно, в них мы не найдем широкой панорамы нашего общества, широкого «среза» действительности.

Но они несут немалую социально-психологическую информацию об отдельных общественных группах, они открывают новые черты в поведении людей, новые типы и — если не каждый в отдельности, то в некоей совокупности,— пожалуй, и дадут подобный «срез» всего общества в его движении вперед.

Мне кажется, что еще недостаточно освещен социологический аспект творчества Марлена Хуциева, этого своеобразного мастера определенной социально-нравственной темы. Хуциева интересует городской мир, передаваемый им с невыразимой поэтической прелестью, заставляющей даже людей, усталых от городской суеты и видящих в городе начало разрушающее, вдруг почувствовать человечность нашего города... В своем последнем фильме «Июльский дождь» М. Хуциев и А. Гребнев выделяют из этого городского потока свой круг персонажей, свою «социальную группу», открывая определенные нравственно-психологические черты этой группы — в чем-то подлинно высокочеловеческие, а в чем-то уродливые, искалеченные. Надо полагать, что критическое соотнесение мира «Июльского дождя» со сложными духовными процессами, протекающими сегодня в среде городской интеллигенции, молодых научных работников, студентов, служащих, к которым авторы подходят с высокими критериями нравственных требований, явится одной из интереснейших тем разговора, выходящего за рамки самого фильма.

Разговор, выходящий за пределы фильма, несомненно вызовет и фильм Сергея Герасимова «Журналист».

Однажды Сергей Герасимов так сформулировал свои художнические поиски: «Меня очень давно занимает соотношение макро- и микромира, еще точнее — связь мира и отдельной человеческой личности... Со всеми тонкостями ее самопонимания и душевного совершенствования... Интересует сама личность, характер. Ведь каким-то образом человек реагирует на все, и существует связь — очень сложная, научная — между его реакцией, скажем, на отношение двух политических систем и самыми тонкими, интимными переживаниями. Искусство может проследить, в какой-то мере отразить эти скрытые связи, показать хотя бы в некотором приближении, как они возникают».

Герасимов остается верным своей обычной манере неторопливого, медленного повествования с широким охватом места и времени действия, с точной фактурой «второго плана», всего того, что окружает героев, что создает фон их действиям, помыслам, поступкам.

Но вместе с тем этот новый фильм Герасимова особенно, по-современному социологичен, интересен своей правдивой социально-психологической информацией об определенных группах и типах нашего общества, о сложных процессах, протекающих в сознании определенной категории молодежи под влиянием многообразных жизненных обобщений, под влиянием широкого жизненного опыта.

●

Эти заметки — не критический анализ фильмов, а размышления по поводу критики, споров, которые могут возникнуть вокруг них.

И эти размышления заставляют прийти к убеждению, что у нас есть фильмы — очень разные,— достойные социологического анализа, достойные серьезного разговора со зрителем о жизни.

Да, разговор со зрителем — в первую очередь!

Та же социологическая наука, на которую я позволил себе сослаться, имеет еще один чрезвычайно важный для нас аспект: она заставляет нас дифференцированно подходить и к самому зрителю. Она помогает нам в ответе на вопрос, на что ходит зритель. Она создает реальную картину настроений зрительного зала. Она помогает обнаружить те стереотипы сознания, которые критик порой обязан разрушить.

Мы не всегда отдаем себе отчет в той силе, которая заключена в мастерском критическом анализе произведения, в том, насколько критик в состоянии стать помощником зрителю — и вместе с этим формировать общественное мнение вокруг произведения искусства.

В самом деле, давайте разберемся, чем порой объясняется неудовлетворенность зрителей произведением?

Зритель обладает своими собственными стереотипами сознания, своим опытом, своими личностными оценками явлений. На экране он встречает нечто для него новое, не похожее на его собственные представления. Он приходит в кинотеатр посмотреть «кусочек жизни» и, случается, не улавливает художественного открытия, не находит контакта с личностью художника, не обнаруживает связи открываемого художником с тем, что сам он знал и чувствовал. Короче говоря, эстетически не воспринимает фильм.

Это может происходить по причинам разным, и нас далеко завел бы разговор о всех причинах, среди которых, к сожалению, далеко не последнее место занимает слабость самого художника, ремесленнический подход к искусству, отсутствие принципиальной гражданской позиции, подверженность чуждым идеям и т. п.

Но возьмем случай наиболее огорчительный для большого художника. Художник честно и искренне, с позиций коммунистической идейности, углубляясь в жизненные обстоятельства, открывает какие-то новые, реально существующие явления в области социальных отношений, в области новых характеров, в области нравственных идей. А зритель уходит неудовлетворенным. То, что открыл художник, не лежало на поверхности, не лежало в среде традиционных стереотипов сознания. И иной зритель думает, что ему показали неправду, либо полуправду, либо нечто такое, что его абсолютно не затрагивает... «Так не бывает»,— думает он.

Отлучить искусство от жизни по подобному рецепту обыденного сознания — дело легкое. «Обыденное сознание» (термин К. Маркса) воспринимает явления и факты, лежащие на поверхности, привычные, оно полно традиционных стереотипов, порой достаточно консервативных, оно не в состоянии само проникнуть в глубинную сущность явлений и фактов.

Вот тут-то чрезвычайно велика и ответственна роль критики, обязанной помочь общественному мнению в области искусства возвыситься над сознанием обыденным до уровня сознания теоретического, то есть до уровня идеологии.

Конечно, для того чтобы критик выполнил эту задачу, он сам должен обладать мышлением поистине широкоформатным, обладать навыками анализа и синтеза, железной логикой доказательств, смело и безболезненно уметь вскрывать реальные связи и противоречия жизни и, если нужно, не останавливаться перед выводами, не содержащимися в самом произведении, но логически вытекающими из него.

И если художник действительно стоит ближе к факту и эмпирии и в этой сфере обнаруживает нечто новое и существенное, то критик обязан всецело стоять на позиции теоретического осмысливания и объяснения того, что открыл художник.

Тогда он будет надежным помощником зрителю.

Теоретическое осмысливание — это осмысливание с партийных позиций.

Неотъемлемой частью нашей критики, нашего глубокого анализа произведения искусства является революционно-критический, классовый подход. А этот подход включает в себя умение вскрывать реальные противоречия жизни, умение поставить те или иные художнические открытия в цепь этих реальных противоречий. Он включает в себя и оценку (не нормативную, ибо нормативность расходится с движением жизни, зовет равняться на старое, апробированное) художнического открытия, меры художнического проникновения в факты и явления действительности с точки зрения нашего движения и строительства коммунистического общества.

●

Именно поэтому столь важно пристальное внимание ко всему новому в искусстве. Мне кажется, что мы не можем проходить мимо определенных произведений искусства, подвергать их отрицательной оценке — в силу ли нашего субъективного неприятия, в силу ли объективных слабостей произведения — и не замечать тех проблем, которые, может быть, впервые робко высказываются художниками. И тем большая ответственность лежит на критике, чтобы зерно не погибло, чтобы мысль произведения была донесена до зрителя полностью.

В уже приведенной мною статье Г. Товстоногов обращал внимание на то, как порой мешает нам грубый, нетворческий анализ, жертвой которого становилось так много добрых в своей основе произведений искусства и нынче и в прошлом.

Многими не принимается фильм «Долгая счастливая жизнь», режиссерский дебют молодого сценариста Г. Шпаликова. Вероятно, есть для этого основания: робость и рыхлость режиссуры, некоторая подражательность, неоправданные многозначительные длинноты. Но думаю, что к этому фильму следует отнестись с большей доброжелательностью и серьезностью.

В нем нащупана серьезная жизненная проблема. По-моему, Шпаликов, может быть, еще очень робко, скорее интуитивно, без ожидаемой многими глубины и тонкости драматургического анализа, но все же нащупал нечто важное в нашей жизни. Я бы обозначил это понятием «культура чувств». Речь идет об умении простого, обыкновенного человека глубоко чувствовать, не проходить мимо настоящего чувства, не испытывать страха перед чувством.

У нас часто бывает, что любую попытку художника проникнуть в интимный мир человеческих чувств, любую историю, им рассказанную, о неудавшихся чувствах объявляют экзистенциализмом. Думаю, что это не так. Шпаликов нащупал распространенный (к сожалению) тип человека: симпатичного, неглупого, вероятно, неплохого производственника, но — человека без «культуры чувства». Старая и вечно новая социально-нравственная проблема: воспитание чувств! Говорят, что в картине как раз — отсутствие чувств. Но ведь воспитание может быть построено и на анализе отрицательного, на размышлении о причинах отсутствия полноты и ответственности чувств.

Не в этом ли в данном случае задача критики: разъяснить зрителю эту главную нравственную задачу воспитания чувств, раскрыв в то же время слабости и неудачи в решении художником этой задачи?

Мне вспомнилось в связи с этим давнее выступление Ю. Я. Райзмана на обсуждении его картины «А если это любовь?». Его тогда обвиняли «в очернении» образа матери героини. И режиссер, по-моему, очень точно выразил свою мысль (которую, к сожалению, не поддержала тогда критика), сказав, что мы, художники, виноваты перед такими людьми, виноваты в том, что не разъясняли им безнравственность их мещанского отношения к жизни, к детям, что своим фильмом он как раз и обращается к подобным матерям...

Мне представлялась бы очень полезной дискуссия по поводу фильмов «Похождения зубного врача», «Мимо окон идут поезда» и многих других, полезной именно в плане социологической критики, в плане соотнесения художественного анализа фильмов и жизненных явлений.

Вероятно, правы те художники, которые убеждены, что автор не может сам защитить свое произведение, что эта задача, учитывая различие во вкусах и оценках, в уровне сознательности, в опыте зрителей, неблагодарна.

Надо полагать, что, как это ни прозвучит парадоксально, обязанность защиты должна взять на себя критика.

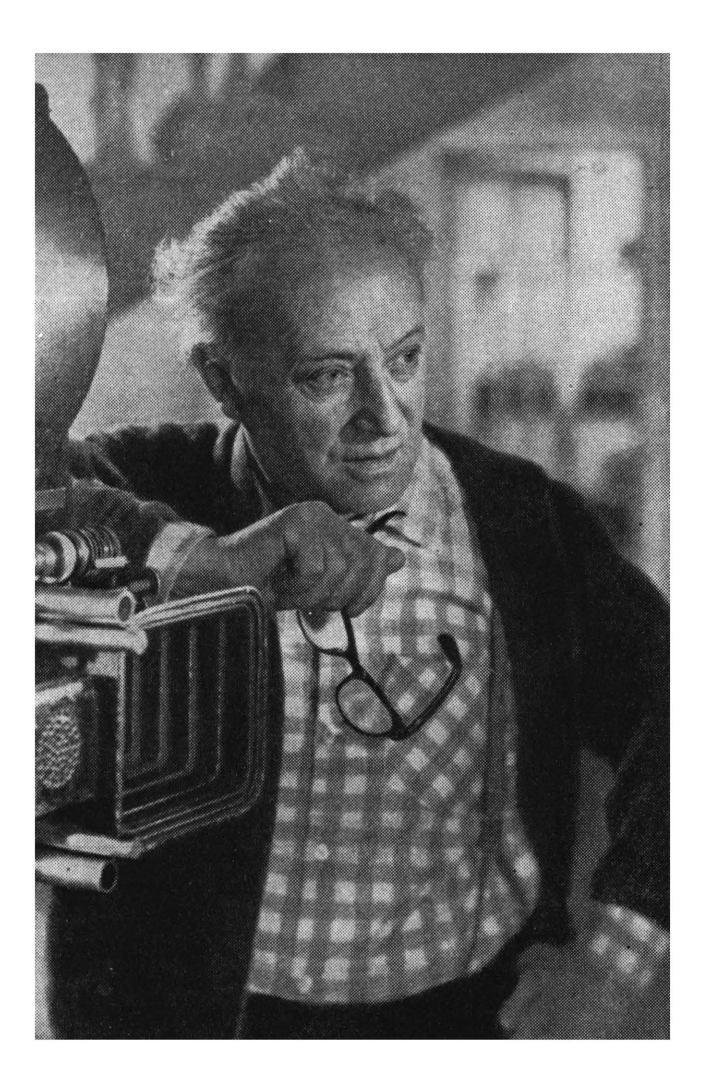
Защиты художника от недопонимания или от нежелания понять, но и защиты зрителя от всего далекого и чуждого подлинной художественности и жизненной правде.

Такая защита — принципиальный анализ фильма и сопоставление с жизнью.

ОТ РЕДАКЦИИ

Развитие советской кинематографии теснейшим образом связано с идейно-творческим ростом советской кинокритики. Однако проблемы критики обсуждаются редко. Мы сочли необходимым поставить на страницах журнала проблемы творческого метода кинокритики, ее связи с действительностью, с художественной практикой. Эти вопросы поднял в своей статье «Полемические заметки» Вл. Баскаков (№ 9 за 1967 год). Их по-своему и тоже полемически касается в публикуемой выше статье Евг. Вейцман, делая упор на социологической стороне критики.

Мы приглашаем критиков, теоретиков, творческих работников кино продолжить на наших страницах эту товарищескую дискуссию.



Ф. ЭРМЛЕР. 1898—1967

Художник-коммунист

На «Ленфильме» вспоминают, как Фридрих Маркович Эрмлер любил говорить, что, окидывая мысленным взором свою жизнь, он приходит к выводу, что у него была не одна, а две даты рождения: 1898 год — появление на свет, 1919 год — вступление в партию большевиков.

Когда в 1923 году Эрмлер пришел в кинематограф, он имел за плечами не просто жизненный, а именно революционный опыт. С первых же дней борьбы за Советскую власть Фридрих Эрмлер работал в Реввоенсовете республики, в органах ВЧК. Прав профессор Ежи Теплиц, говоря, что «никто из ровесников и соратников Эрмлера по искусству не был на заре советской кинематографии столь политически и художественно зрелым, как он».

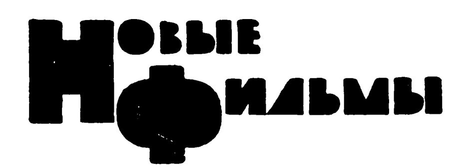
Эрмлера с первых же шагов властно привлекла к себе современность. Со всеми ее сложностями, со всей конкретностью, осязаемостью быта. Со всеми ее острыми проблемами, которые требовали немедленного ответа. Его первые же картины «Катька Бумажный ранет», «Парижский сапожник» оказались удивительно злободневны. Они отражали жизнь и пульс своей эпохи с силой документального кинематографа. В них бились страсть и гнев коммуниста, обличающего обитателей Лиговки — улицы воровских притонов, рассказывающего о первых комсомольцах в «Парижском сапожнике».

Современности Эрмлер остался верен на протяжении всего своего творческого пути. Его лучшие фильмы по праву вошли в золотой фонд советского киноискусства. Его картины «Обломок империи», «Встречный», «Крестьяне», «Великий гражданин», «Она защищает Родину», «Великий перелом», «Неоконченная повесть» и многие другие получили широкую известность не только в нашей стране, но и за рубежом.

За выдающиеся заслуги в развитии советского киноискусства Ф. М. Эрмлер был удостоен звания народного артиста СССР, награжден орденами Ленина, Трудового Красного Знамени и медалями. Четырежды он был удостоен звания лауреата Государственной премии.

Человек неукротимой энергии, яркого творческого темперамента, Ф. М. Эрмлер, несмотря на болезнь, до конца своих дней работал на съемочной площадке, принимал самое активное участие в развитии советского киноискусства.

Советские кинозрители, кинематографисты и деятели культуры нашей страны навсегда сохранят память о замечательном коммунисте, советском художнике и человеке Фридрихе Марковиче Эрмлере.



Б. ЛЬВОВ

«На той далекой, на гражданской...»

«Железный поток» мои сверстники «проходили» в школе в обязательном порядке. Но восьмиклассникам или девятиклассникам это сложное, в высоком смысле поэтическое произведение без традиционного сюжета и привычных героев было явно не по плечу, как и многие, кстати, другие, загубленные дурной школьной методикой классические творения.

А вот Анатолий Васильевич Луначарский, уже тяжко, смертельно больной, счел своим долгом приехать 20 января 1933 года на торжественное заседание Комакадемии, посвященное семидесятилетию Александра Серафимовича, для того, чтобы заявить: «Врачи мне пока запрещают публичные выступления. Но я не мог никоим образом отказать себе в чести и удовольствии лично принести вам поздравления... Вы один из старейших наших знаменосцев, один из старейших наших трубачей, зовущих нас на борьбу, и этим вы себе создали такую славу, к которой не может прибавить новый блеск никакое приветственное слово, в том числе и мое».

Увы, признанный классическим произведением, «Железный поток» по-прежнему «проходился», а не читался сердцем нашего поколения, воспитанного на романтике гражданской войны. И тем дороже упорство режиссера Ефима Дзигана, который вскоре после всенародного успеха революционной эпопеи «Мы из Кронштадта» настойчиво начал добиваться права на постановку «Железного потока».

Случилось так, что работа над фильмом в конце тридцатых годов была остановлена на полном ходу. Прототип главного героя эпопеи Серафимовича Кожуха — Епифан Ковтюх, заместитель командующего Белорусским военным округом — стал в 1937 году жертвой необоснованных репрессий, а в 1943 году трагически погиб.

Прошло почти тридцать лет, а мысль об экранизации «Железного потока» не оставляла режиссера.

И вот на широкоформатном экране, посреди казачьей станицы, на наскоро «сколоченную» из мешков, набитых землей, трибуну тяжело взбирается Кожух и вглядывается, вглядывается в лица, в глаза тех, кто вместе с ним прошел все эти пятьсот верст по горным тропам, вырываясь из вражеского белоказачьего кольца. Он всматривается в эти давно не бритые, залепленные едкой пылью лица, в глаза солдат, в глаза их жен, детей, матерей и старается еще раз понять, что же дало им такие силы? Что позволило выстоять, пройти под нещадным южным солнцем эти бесконечные версты? Что позволило им продержаться на ногах в эти раскаленные дни и холодные ночи на одной сырой кукурузе и жолудях, смести поистине железным потоком все преграды на своем пути?

Режиссер-постановщик Е. Дзиган и главный оператор А. Темерин предлагают в этот миг исполнителю роли Кожуха Н. Алексееву труднейшее испытание — крупный план. Перед нами — крупным планом глаза Кожуха, недавнего батрака, «ярого пулеметчика с турецкого фронта», выбранного громадой в самый трудный, безнадежный момент растерянности командующим и теперь пытающегося разобраться, объяснить, что же свершилось с людьми в дни невиданного по трудности и невиданного по гордости похода: «Товарищи! Пятьсот верст мы шли, голодные, раздетые, кровью шли. Не было ни хлеба, ни провианта, ни фуража, ни амуниции... Зато була вера».

Да, «була вера». И когда думаешь о том, что стало самым главным в этом фильме, выпущенном к пятидесятилетию Великого Октября, то прежде всего вспоминаешь эту (пусть не лучшую по режиссерскому, операторскому и актерскому решению) сцену митинга (с которой, замечу кстати, А. Серафимович начинал писать «Железный поток»). Именно здесь, в этих кадрах, у создателей ленты сконцентрировалось то, что заставило в двадцатые годы шестидесятилетнего

Александра Серафимовича бродить по пути «Железного потока», собирать, не жалея сил, по крохам — рассказам, письмам, дневникам очевидцев — нигде и никем тогда еще не описанную историю Таманского похода.



«Железный поток»

Становится понятным признание Серафимовича: «про бедного мужичка слишком много писали, про бедного, темного, забитого. И я слишком много писал его таким. Ведь — революция. Ведь он же бешено борется на десяти фронтах, голодный, холодный, вшивый, разутый, в лохмотьях и страшный — как медведь ломит. Разве это то же? Нет, я напишу, как оно, крестьянство, идет гудящими толпами, как оно по-медвежьи подминает под себя интервентов, помещиков, белых генералов».

Эту несгибаемую силу народа, который «по-медвежьи подминает» всякого, кто встает на его пути к жизни, стремились прежде всего передать авторы фильма. И надо признаться, что одна из его сцен — нападение белоказаков на обоз, где находились только старики да женщины и дети,— по праву войдет в число выдающихся кадров отечественного кино.

...Поначалу ни таманцы, мирно расположившиеся у костров, ни мы, зрители, не понимаем, ничуть не догадываемся о том ужасном, кровавом, что может сейчас произойти. Мерно покачивают младенцев в люльках, закрепленных меж колес повозок, молодухи, хлопочут у кипящих котелков с водой бабы, стонут раненые, и вдруг откуда-то издалека, из-за темного леса, раздается протяжное, смутное: «А-а-а-а», слышится все более и более ощутимый дробный конский топот. И вот уже во мгле, как зловещие призраки, вырисовываются фигуры всадников с клинками, белеющими над головами. И вот становится ясно: на безоружный обоз летит беспощадная казачья лава. И в этот миг то ли оцепеневшим от ужаса матерям, то ли раненым солдатам, так яростно жалевшим, что согласились оставить оружие, там, в колонне, почудилось, что на каждой из лошадей размахивают клинками сейчас не по одному, не по два, а, пожалуй, по три, если не более казака (вот она магия двойной, тройной экспозиции!). И тут-то одна из молодух, прижав к груди ребенка, ринулась навстречу этой звериноющей лаве с животным криком: «Сме-ерть, сме-ерть! Сме-ерть идет!»

И все, кто сидел, все, кто, словно подкошенный, камнем лежал у костров, вдруг сорвались со своих мест и, подхватив что было под руками: кто факел, кто хворостину, кто ухват, кто даже костыли,— бросились по неохватной глазом темной степи навстречу летящей с горы казачьей лаве. И, казалось, не было этой людской громаде (вот уж, действительно, самое точное, самое верное слово) ни конца, ни края. И казаки в мгновенной растерянности застыли на своих конях. Исторгнутый из тысячи грудей вопль: «Сме-ерть!» — показался им, видно, предвестием собственной гибели... и растаяла в ночи казачья лава, словно ее и не бывало...

«Тяжело дыша (цитирую режиссерский сценарий), стояли люди, не веря своим глазам, все смотрели на лес. Оттуда слышался треск кустов и деревьев. Последние казачьи взводы скрылись в чаще. Перед толпой немо чернел опустевший лес».

До того уже истрепали термин «эффект присутствия», что как-то даже неудобно его повторять. Но, право же, в революционной эпопее этот «эффект присутствия» необходим. Здесь он — неотъемлемый атрибут.

И если уж вспоминать о сцене ночной схватки обозников с белоказаками, то нельзя не упомянуть и о кульминационном эпизоде «Железного потока» — об атаке таманцев по отвесной стене ущелья, где наверху буквально на каждом шагу стояло готовое к бою орудие. Оператор А. Темерин сумел увидеть эту безжалостную скалу глазами тех, кому пришлось карабкаться по ней, чтобы внезапным ударом захватить перекрывший дорогу к свободе, к жизни артдивизион, помня горькие и страшные своей правдой слова Кожуха: «Брать треба голыми руками... Нам нэма



«Железный поток». В центре Кожух — Н. Алексеев

с чого выбирать. И колы все, як один, ударимо, тоди дорога открыта до наших... Як один! Або пробьемось, або сложим головы».

В этих и, конечно, не только в этих сценах раскрывается с настоящей силой то народное революционное начало, которое было открыто советским кино двадцатых годов.

Мы называем это направление эпическим.

Дело, однако, не в терминологии, а в том, что именно это направление дало советскому и мировому кино «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал».

Сторонники эпического стиля входили в литературу, в кинематограф, на сцену в ожесточенной полемике со всем тем, что им казалось вчерашним днем искусства. Были ли они правы в этой полемике? Не всегда. Далеко не всегда.

Но пускай сейчас по меньшей мере наивно звучат утверждения Вс. Вишневского о губительности «толстовско-ибсеновско-чеховской инерции» в советской литературе. Искания Вишневского, как и поиск его товарища Ефима Дзигана, смелы и плодотворны.

На первых порах «эпическое направление» игнорировало диалектику частного и общего в искусстве. Человеческие потоки, взбудораженные и вспененные революцией, хлынули в эпические пьесы и сценарии. Десятки, сотни, тысячи человеческих лиц теснились на экране, не успевая отпечататься в сознании ошеломленного зрителя. «Сто пятьдесят миллионов» — и ни одним человеком меньше! И все эти «сто пятьдесят» были охвачены единым непобедимым революционным порывом.

Напрасно искать истоки этого эпического направления в дореволюционном кинематографе, как это делают порой киноведы. «Понизовая вольница», хотя героем ее и был Стенька Разин, никак не являлась предвестием «Броненосца «Потемкин». Первые революционные фильмы менее всего были рождены кинематографией предшествующей эпохи и больше всего — современной литературой и театром: поэмой В. Маяковского «150 000 000», незаслуженно забытым «Падением Даира» А. Малышкина, «Железным потоком» А. Серафимовича, «Зорями» Э. Верхарна в интерпретации Вс. Мейерхольда.

Героико-монументальное направление в искусстве до сих пор разбито по отсекам: отдельно оно изучается в литературе, самостоятельно исследуется в театре, отдельно называется в кино, хотя при самом приближенном рассмотрении его общие принципы очевидны. Хотя в статьях, а в особенности в дневниках и письмах его создателей, хранящихся в архивах, то и дело встречаются ссылки на их творческую близость и на их отличие от тех, кто в жизни, а особенно в истории, оказался стоящим рядом.

Скажу, к примеру, что в театроведении с давних пор повелось — под одну рубрику, в один раздел пьес «о революции и гражданской войне» зачислять «Любовь Яровую» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева и «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского. И до сих пор со всей определенностью не поднимался, в частности, такой вопрос: почему драматург Вс. Вишневский, не раз называя в числе своих учителей и соратников писателя А. Серафимовича, поэта В. Маяковского, театральных режиссеров Вс. Мейерхольда, А. Таирова, А. Дикого, кинорежиссеров С. Эйзенштейна и А. Довженко, никогда не упоминал авторов «Любови Яровой» и «Разлома»? Более того, почему он, моряк, так резко высказывался по поводу пьесы другого моряка Б. Лавренева «Разлом», а в одной из дневниковых записей писал, что, создавая первый пародийный акт «Последнего решительного», который ставил в 1931 году Всеволод Мейерхольд, имел в виду не только балет «Красный мак», но и «Разлом».

Причина такого отношения автора «Оптимистической трагедии» к создателям «Разлома» и «Любови Яровой» коренится в их во многом различном художническом подходе к одной и той же теме. Если Лавренев и Тренев, следуя литературной

традиции, в основу своих пьес о революции клали традиционную композицию «семейной» драмы, то Вишневский и его соратники категорически отвергали такой принцип. Они считали и даже требовали, чтобы действовали массы, чтобы поступками героев, а следовательно, и сюжетом произведения двигала прежде всего и главным образом общественная идея. Они призывали к открытой публицистичности и тенденциозности, будучи твердо убеждены, что она не обернется «агиткой» и плакатом, если большие общественные движения будут изображаться во всей их глубине, сложности и неприкрашенной, колючей правде.

Создатели героико-монументального направления, каждый в своем роде искусства и каждый по-своему, искали новые формы, которые помогли бы выразить новые идеи времени. Они хотели не развлекать, а увлекать, зажигать зрительный зал революционной, общественной темой, судьбой массы в целом.

Но в сценарии «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского, как ранее в его пьесе «Оптимистическая трагедия», был сделан на пути эпического направления необходимый следующий шаг. Искусство не может жить одними абстракциями — тогда оно рискует оторваться от действительности. В центре «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Оптимистической трагедии» оказалась уже не только революционная масса, а г е р о и, выдвинутые этой поднявшейся к новой жизни массой. Они эпичны, монументальны. Но совершенно так же, как они сумели сохранить единое кровообращение с массами, они умеют сохранить свою бытовую и живую реальность. И мы с юных лет полюбили норовистого Чапаева — Бабочкина, угрюмого кронштадтца Артема, роль которого исполнял Г. Бушуев, раздумчивого комиссара Мартынова — В. Зайчикова, неисправимого шутника Валентина Беспрозванного — П. Кириллова.

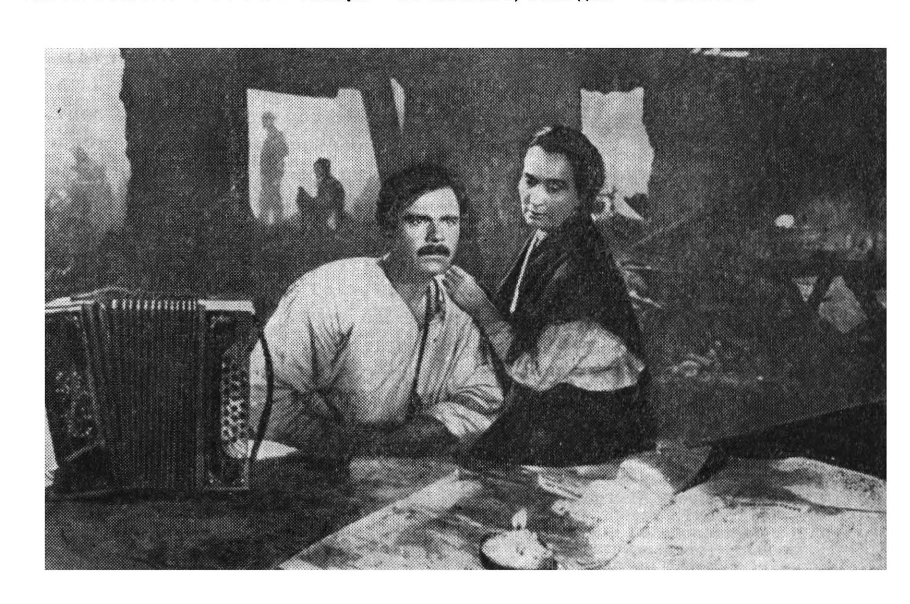
Е. Дзиган, приступая к экранизации «Железного потока» в шестидесятые годы, понимал, конечно, все трудности, которые ему предстояло преодолеть на пути рождения революционной эпопеи. Он понимал прежде всего, что эпический фильм о революции не может повторять уже пройденного советским кино в двадцатые и тридцатые годы этапа. Он не мог не помнить горькой судьбы героико-монументального направления в недавние — сороковые—пятидесятые годы, когда во многих фильмах о революции возобладала лишь одна, вторая половина формулы Всеволода Вишневского: «героико-монументальный», и на экране воцарились холодные, пышные, оставлявшие бесстрастным зрительный зал эпопеи типа «Клятвы», «Сталинградской битвы», «Незабываемого 1919-го» (принадлежавшего, кстати сказать, перу того же Всеволода Вишневского).

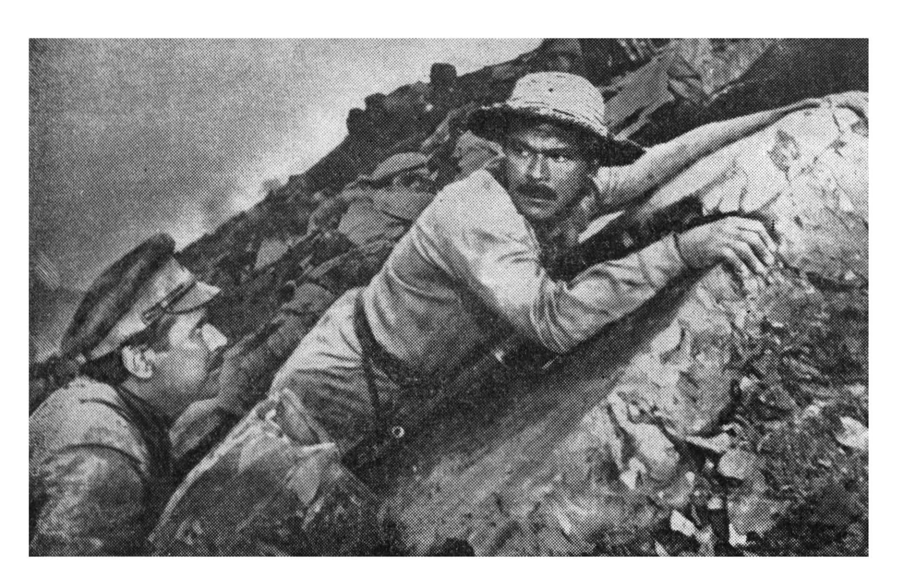
Произошло ли открытие, второе рождение революционной эпической темы в дзигановском «Железном потоке»? Я не беру на себя смелость ответить на этот вопрос, потому что ответить на него должен зритель — недаром сам Дзиган с таким волнением и такой убежденностью говорил на пресс-конференции о зрительской оценке наших фильмов как о самом серьезном, решающем мериле.

Когда пишутся эти строки, «Железный поток» лишь начинает свой путь на экране. Но я не случайно начал с разговора о разгроме обозниками «казачьей лавы» и ночной атаки таманцами вражеских батарей в лоб по отвесной скале, когда поистине «мертвые, прежде чем упасть, делали шаг вперед».

В самый решающий период «проб» режиссеру Е. Дзигану приходилось слышать возражения против выбранного им исполнителя роли Кожуха — артиста Николая Алексеева, ему напомнили,

«Ж е л е з н ы й п о т о к». Кожух — Н. Алексеев, Клавдия — Н. Алисова





«Железный поток». Волосатов — Н. Дупак, Кожух — Н. Алексеев

что не случайно Алексееву на сцене Художественного театра дали роль рыхлого, безвольного Андрея Прозорова в «Трех сестрах», а в повести у Серафимовича — такого строгого, скупого на эпитеты — сколько раз при упоминании о Кожухе повторяется: «человек с железными челюстями».

Для режиссера было несомненным, что сегодня в облике — и внешнем и внутреннем — легендарного командира железного потока важны не «железные челюсти», а человеческие, измученные и несгибаемые, мучительно и проникновенно ищущие выхода из безвыходного положения глаза. И действительно, тема поиска, выхода из тупика, тема нечеловеческой ответственности за жизни тысяч людей, навалившаяся на одного человека — Кожуха,— стала центральной в картине. Недаром ее создатели так часто показывают нам Кожуха над картой — и утром, и днем, и ночью — при свете совсем уже оплывшей последней свечи. Показывают над картой, контуры которой также порой расплываются, вырываются из-под власти командующего, уходят из сознания недавнего пулеметчика, в прошлом батрака*. Тема рождения народного вождя, полководца стала одной из самых важных для авторов народной эпопеи, и Алексеев сумел передать этот сложный мыслительный процесс. Но образу его Кожуха, подкупающего человечностью, не хватает той масштабности, того размаха, которые были у ставших истинно народными образов Чапаева — Бабочкина, у героев «Мы из Кронштадта». Правда, литературный материал «Железного потока» не дает тому широких возможностей.

Но трудности «пути» «Железного потока» в наши дни сказались не только в решении образа Кожуха. Серафимович както признался, что «боялся завалить пейзажем все повествование. Плацдарм «Железного потока» я изучил превосходно — и я мог бы написать много страниц с описанием природы в горах. Я и написал немало, но потом безжалостно вычеркивал».

Этой решительности порой не хватает режиссеру, оператору да и художнику Петру Киселеву. Сталкиваясь с эстетикой цветного широкоформатного фильма, авторы не всегда выходят победителями. Не всегда находят в себе силы «безжалостно вычеркнуть» тот или иной отлично, но красиво снятый пейзаж, красиво решенную мизансцену. Ведь в фильме среди сотен его участников было немало неактеров — жителей тех мест, из Усть-Лабинска, Геленджика, Новороссийска. И условия, в которых проходили съемки, порой действительно напоминали трудности Таманского похода. А на экране вдруг возникает эффектно снятая, почти туристская кавказская гора и протянувшиеся по ее узким тропам, словно в балете, арифметически построенные колонны таманцев.

Но нужно ли создателю «Мы из Кронштадта» напоминать о том, что принцип максимальной документальности в художественном игровом фильме был незыблемым правилом великих эпических лент.

Вспоминаешь, к сожалению, и о таком популярном в последнее время понятии, как «гримированный кинематограф», глядя на явно приклеенные бороды, на явно загримированные лица исполнителей второго плана.

И еще об одном необходимо сказать. Не надо объяснять, сколь важен, существен в серьезном, драматическом фильме, народной эпопее сюжет, сколь необходимы герои, которые способны, как говорится, «держать зал». Но стоило ли делать в «Железном потоке» подобным героем солдата Чирика (в располагающем исполнении Н. Трофимова), с комическим азартом все время разыскивающего свою роту и с жадностью вдыхающего запах первача, который на глазах таманцев вызывающе вкушают залегшие по ту сторону лощины

* Е. Дзиган, следуя за Серафимовичем, не воспроизводит в точности биографию Ковтюха, призванного в армию в 1911 году, вскоре получившего звание унтер-офицера, награжденного за исключительную храбрость на турецком фронте георгиевскими крестами и направленного в школу прапорщиков, по окончании которой он командовал пулеметной ротой и получил чин штабс-капитана.

белоказаки, и в конец уж набравшегося после разведки, где удалось раздобыть «языка». Ведь подобный прием «утепления» революционной темы уже был применен еще в 1959 году соавтором Е. Дзигана по сценарию «Железный поток» А. Первенцевым. В фильме «Кочубей» эту же увеселительную функцию нес готовый даже жизнь положить ради глотка водки солдат по имени Шило в исполнении проверенного комика К. Сорокина. Право, «Железный поток» способен приковать и удержать внимание без настойчивой помощи Чирика, проходящего по экрану «на веселых ногах».

«Железный поток» представляет еще не одну возможность для спора и размышлений о судьбах героико-эпического направления на экране в наши дни. Но главное все же то, что классическое творение отечественной прозы увидело наконец экран, что бой на главном направлении выигран. А что касается советов и соображений, как решать фильм о революции, то лучше всего, пожалуй, обратиться к создателю бессмертного фильма «Мы из Кронштадта», убежденному, что одно из важнейших условий полноценного эффективного творчества состоит в том, чтобы художник выразил в своем произведении новые идеи определенной эпохи и определенного класса, раскрыл бы известные доселе явления по-новому, наконец, мог бы, по выражению Гоголя, «углубить предмет».

Н. КЛАДО

Нравственность и декларации

Фильм этот назван автором «Журналист»*. Однако мне думается, что он задуман и осуществлен отнюдь не только о людях этой сложной и важной профессии. Потому мне и хотелось бы сразу отодвинуть в сторону предвкушаемые возражения любителей прямых сопоставлений с жизнью. Ибо я уверен, что самое важное в фильме — это страстная защита подлинной нравственности. Ибо я уверен в том, что фильм этот — не просто совпавший с пятидесятилетием нашего государства, а по своему характеру юбилейный: в нем показано формирование нового человека в процессе постоянного революционного преобразования общества. И если великий юбилей празднует вся наша страна, а вместе с ней и человечество, то каждый из граждан страны вправе счесть его не только общим, но и своим, личным. Тем более художник, выражавший в своем творчестве жизнь советского общества на разных ее этапах.

У Сергея Герасимова есть своя постоянная тема. Его недаром всегда называли «комсомольским режиссером». Действительно, судьбы молодежи, ее развитие, становление постоянно занимали Герасимова и служили главным предметом его творчества.

И всегда перед ним стояли нравственные проблемы — в первую очередь нравственные, и более всего нравственные. Ибо Герасимов твердо верит, что от нравственного мира молодежи зависит и настоящее и будущее, что воспитание смены — главная задача каждого поколения.

Итак — раздумья о судьбах молодежи, о ее нравственности... Для этого автор выводит на экран множество молодых людей — одних показывая подробно, иных — лишь мгновение. Все эти молодые люди, запечатленные в памяти художника, — повод для авторских размышлений. Персонажам он предоставляет жить своей жизнью.

Опытный пожилой журналист Колесников, как бы персонифицированный «автор», вводит в авторские обобщения — это результат отнюдь не только показанного, а всего того, что доступно его профессии, что ясно тем, кто сегодня подводит итоги, не только видит, но и осмысливает увиденное.

Колесников, его коллега Панина, редактор центральной газеты не сомневаются в идейной преданности нашей молодежи, но испытывают молодого журналиста Алябьева прежде всего «на стойкость», на готовность бороться за принципы, осуществлять их.

В беседе с французской актрисой надежда и горечь находят точное выражение.

---

* Сценарий и постановка С. Герасимова. Оператор В. Рапопорт. Художник П. Галаджев. Композитор П. Чекалов. Звукооператор В. Хлобынин. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1967.

«К о л е с н и к о в. Уж не хотите ли вы суждения двадцатилетних сделать единственным критерием века?

Ф р а н ц у ж е н к а. Десять минут назад вы называли молодых надеждой нации?

К о л е с н и к о в. Я не отрицаю. Но между надеждой и свершением — дистанция изрядного размера. А чувство ответственности приходит всегда несколько позже. А иной раз так поздно, что у человека не хватает времени, чтобы исполнить то, что он понял, наконец».

Герасимов дает Колесникову высказаться уже во второй половине фильма. Может быть, чтобы помочь разобраться в сложностях жизни, может быть, чтобы показать не только саму молодежь, но и людей, размышляющих о ней, помогающих ей жить, мудро подводящих ее к верным решениям.

Иначе говоря, не молодые герои — центр фильма, а молодежь, ее судьбы. И у нас и на Западе.

Потому, мне думается, ошибутся те, кто будет искать в центральном персонаже — молодом журналисте Алябьеве — героя в общепринятом понятии.

На мой взгляд, героя в фильме «Журналист» нет.

Герасимова не привлекает некая идеальная конструкция человеческих качеств. В своем молодом современнике он не убирает того, что раздражает его в нем, не закрывая глаза на те стороны характера, которые принять не может, автор призывает п о з н а т ь журналиста Юрия Алябьева, чтобы п о н я т ь, проанализировать душевные движения молодого человека во всей их многогранности, сложности и противоречивости.

На этот раз Герасимов предлагает нам героя «в современной манере», воспринимающего все явления «рая и ада», некоего современного Улисса — весьма часто появляющегося в нынешнем кинематографе. Его путешествие по жизни цементирует сюжет. Однако для Герасимова существенно поведение в жизненной ситуации, где проявляется моральная позиция человека — не «героя», а именно такого юноши, наделенного свойствами, распространенными у нашей молодежи.

Можно спросить: зачем же Герасимову именно такой герой? И зачем такой герой зрителю? Но чтобы ответить, пожалуй, лучше посмотреть весь фильм. Потому что Алябьев, повторю, это, бесспорно, не герой в сложившемся общепринятом смысле: он избалован, привык к тому, что в жизни ему все легко достается. Баловень семьи и судьбы, он хотя и наделен хорошими качествами, но проявлять их еще не спешит. Он внутренне инертен, и это тревожит старого журналиста Колесникова. «Мало вступают в драку за свои убеждения»,— сетует он.

Алябьеву слишком уж все ясно в жизни. И это покрывает его пленкой равнодушия. Неудачник-журналист (блестяще сыгранный В. Шукшиным) и не видит иного Алябьева. Его раздражают эти преуспевающие юнцы, без труда завоевывающие себе место в жизни. Чувствуя преимущества Алябьева перед собой, этот журналист не хочет уступать ему дорогу, завидуя легкости, с которой тот получает то, к чему сам он стремился, преодолевая, возможно, огромные сложности. Небольшой эпизод в коридоре редакции точно раскрывает позицию, весьма распространенную по отношению к молодежи.

Не думаю, чтобы Герасимову были милы качества молодого Алябьева, вызывающие неприязнь раздраженного журналиста. Предполагаю, что они раздражают и автора фильма. Выводя на экран т а к о г о журналиста, художник, как я полагаю, хочет помочь открыть в подобном молодом человеке его перспективу.

Этот же подход определяет и отношение автора ко всем действующим лицам — к хорошим и к плохим. В каждом он ищет правду позиции, выставляя ее напоказ, с тем чтобы умелым сопоставлением отличить подлинное, высокое от мнимого, иллюзорного, хотя для самих людей как будто бы и существенного.

Мы часто требуем показать то, что хотим видеть. Герасимов показывает то, что есть. Но он умеет увидеть главное. Факты, жизнь, встречи с с людьми и выявляют кто — кто.

...Итак, Алябьев, высоко аттестованный руководством газеты, назначенный на ответственный пост за границу, окруженный признанием и симпатией в столичной редакции, отправляется в «глубинку» по письму, которое поступило в газету от некоей Аникиной.

Испытанная формула, элементарный, будто бы арифметический ответ — незнание жизни — не пугают автора. Он сталкивает Алябьева с жизнью.

Эксперимент автора проходит без его комментариев. Все предоставлено естественному развитию действия.

Жизнь в уральском городке привлекает с первых же кадров прозрачной ясностью. Посвященная ей первая серия, на мой взгляд,—проявление мощи классического реализма.

Герасимов всегда снимает жизнь в формах самой жизни. В этом его особенность и сила как художника. Уверен, что именно реальность сюжетов, жизненность характеров и ситуаций, в которые попадают его герои, дают такую долгую жизнь большинству созданных им фильмов.

Совсем не просто извлекать идею из простых явлений жизни. Можно принимать или не принимать эту манеру художника говорить со зрителем, можно быть приверженцем иных, даже самых условных форм кинематографических построений, но бесполезно с таких позиций оценивать фильмы Герасимова. Они декларативно, наступательно реалистичны.

Непринужденность, естественность поведения актеров, заявленная еще в «Семеро смелых» и затем последовательно проводимая в других работах, здесь особенно наглядна, особенно современна. Это не значит, что Герасимов проходит мимо опыта других мастеров и на него не влияют открытия последних лет. Нет, фильм снят им и оператором Владимиром Рапопортом в манере сегодняшнего кинематографа, свободно и непринужденно, как бы передавая естественное течение жизни. Совершенно нет фронтальных мизансцен, аппарат следит за актерами, а не подтягивает их к себе. Декорации художника Петра Галаджева просты и в то же время максимально точно воссоздают среду. Многое снято так, будто это скрытая камера, есть эпизоды, которые смотрятся, как телевизионная передача, и актер, чувствуя свободу, не демонстрирует себя, а живет органично в предлагаемых обстоятельствах.

Словом, современный стиль режиссуры здесь присутствует не для изображения зримой поверхности, схваченной как бы ненароком жизни, а для проникновения в глубину характеров.

В развитии действия, в проникновении в характеры Герасимов утверждает жизненность в наше время классического реализма, который иногда спешат объявить устаревшим.

Естественность течения жизни особенно хорошо передана в первой серии фильма, открывающей Алябьеву жизнь уральского городка. История этой поездки молодого журналиста, увидевшего прекрасных, достойных людей, здесь, в маленьком городке, обретающего не сразу понятую им настоящую любовь, рассказана проникновенно, темпераментно, остроумно и увлекательно.

Если судить по внешнему впечатлению, здесь тишина и спокойствие. После столицы Алябьев, уже настроенный на зарубежную командировку, воспринимает все происходящее здесь как типичную иллюстрацию элементарных, знакомых по тем же газетам истин. И постепенно само течение жизни открывает перед ним неожиданные глубины, свое преисполненное серьезного значения содержание. Элементарность оборачивается сложностью, ибо человек многогранен и необъясним какими-либо правилами, нормативами.



«Журналист». Ю. Васильев — Алябьев

И Алябьев раскрывается не в декларации — как нужно жить, а в том, как он сам живет, то есть ведет себя, в различных перипетиях жизни.

Так показан не только Алябьев. И в других персонажах Герасимов умеет открыть неповторимый характер и позицию.

Позицию! Свою! Вот особенность изображения людей в этом фильме. Вот почему они не безлики.

Начиная от второплановых, эпизодических персонажей, как, например, Нина. «Холодная, расчетливая девушка, достаточно привлекательная, чтобы Юра испытывал все мучения любви». Так она охарактеризована в сценарии. Жанна Болотова блестяще исполнила эту роль, обогатив ее деталями, открывающими изнутри этот очень существенный и современный характер. Причем, как у истинной ученицы С. Герасимова, все строится на изменении, подчас еле уловимом, обычных житейских действий. Во время непрекращающейся любовной атаки Юрия и его допроса через изменение ритма движений Нины вдруг открываются ее характер, ее холодность и рассудочность.

Один из интереснейших образов фильма — сотрудница редакции районной газеты Валя. Все ее движения замедленны: и как она поправляет постоянно прическу, как облизывает губы, стремится вступить в разговор. Ощущаешь, как медленно, скрипя, мультипликационным ходом движутся невидимые шестеренки в ее голове, лишь просыпающейся к мысли. Весь образ решен через изменение обычного ритма — все ее душевные движения как бы сняты рапидом. И в этом — характер, блистательно открытый студенткой ВГИКа В. Теличкиной, чье появление в «Журналисте» можно в свою очередь назвать открытием Герасимова. (Однако замечу в скобках, что все эти детали, весь этот ритм ее движений заданы еще сценарием. Все это там написано!)

Другой яркий женский характер создает известная уже по экрану превосходная актриса Надежда Федосова. Думается, что роль кляузницы Аники-

ной — одна из интереснейших ее ролей, поражающая прежде всего простотой выразительных средств.

Главное в ее лице — неподвижность! «Все черты ее лица, тяжелые и опущенные, были будто из железа,— пишет в сценарии Герасимов.— Да, именно — из железа. Это не твердость стали, нет — это старое, ржавое, скрипящее железо. Ее первый же взгляд, как бы прощупывающий все вокруг, недоверчивый ко всему. Так она, еще и не видя никого, по привычке оглядывает недоверчиво все... Улыбка на таком лице противоестественна и страшнее гнева». «Аникина кинула на Юру взгляд, в котором было очень много разнообразных оттенков: снисходительная ирония, свинцовое недоброжелательство и застарелая тоска. Холодной, сухой рукой провела она по волосам мальчика».

Эта неподвижность Аникиной превосходно выражает ее жизненную позицию. Она застыла в старых представлениях о жизни, о том, что хорошо и что плохо,— она из той волчьей мещанской среды, которая еще все мерит по примитивным меркам обывателя. Жизнь идет, движется. Но именно это и не может стерпеть Аникина и стремится остановить ее. И жалуется, жалуется без конца. Люди радуются, поют, танцуют, а Аникина пишет: «Услаждают начальство песнями и плясками».

Когда Алябьев спрашивает ее, с чего же все «началось», Аникина с мрачной иронией отвечает: «С Адама и Евы. С первородного греха». Да, для Аникиной все началось именно тогда потому что она воспринимает живую жизнь, как проявление первородного греха. От конкретности реальной фигуры режиссер и актриса ведут нас к обобщению, типизируют явление жизни.

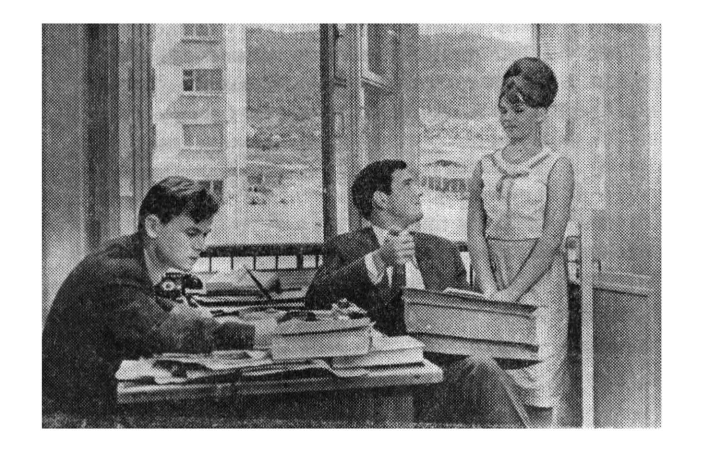
Я подробно останавливаюсь на этих актерских работах не только потому, что эти роли отлично сыграны. У Герасимова в актере живет его, авторская идея. Мне хочется еще показать, откуда возникают эти актерские удачи. Я уверен, что все начинается в фильме со сценария. И его удачи и его просчеты. Эти три характера — плод длительных наблюдений, размышлений автора над увиденным в жизни. Но в сценарии на этот раз передана не только общая функция роли в сюжете, а определены и пути раскрытия (поведение, ритм, детали) в живом характере, своеобразном и индивидуальном, всего, что несет этот человек в общество, чем он важен для развития идеи. Тем самым в сценарии как бы предопределяется и манера игры.

Но это все же хоть и существенные, но не главные персонажи произведения. В фильме проходит длинная галерея лиц, каждое из которых открывает новую грань жизни. Пусть всего на мгновение появляется чванливый прокурор, один штрих, и уже брошенные вскользь слова о том, что его сняли, не кажутся случайными. Да, спесь— не ко двору сейчас. И вырвавшаяся вслух мысль о том, что есть еще у нас люди, которые всегда только обвиняют, углубляет это восприятие мелькнувшего в утреннем тумане прокурора. И руководительница самодеятельности (М. Маркина), рассматривающая искусство как «мероприятие», а рядом энтузиасты, вкладывающие душу в песню, и предрайисполкома (И. Лапиков), рассуждающий о смысле жизни во время рыбалки,— все эти и другие фигуры весьма существенны для полноты картины нашего общества. Но все же — не они главные. Не они — герои...

Правда, персонажа, который бы непосредственно воплощал идеал автора, в «Журналисте» нет. Он вообще редко присутствует теперь в нашем искусстве. Признаюсь, что не всегда он и нужен. Но в фильме Герасимова всегда есть люди, несущие в себе нравственность нашего общества, ее мораль и борющиеся за нее.

Таков в его новом фильме Саша Реутов. Он тоже молод, он сверстник Алябьева. И работником районной газеты стал недавно. То ли обстоятельства жизни, оставшиеся за кадром, тому причиной, то ли эта ответственность за газету, которая легла на молодые плечи, но он обнаруживает мудрость и понимание жизни, постоянную готовность вступить в бой и уверенность сознания, за что и против чего надо воевать. Он видит вокруг и хорошее и плохое. И убежденный в том, что открыть людям эту сложность правды и есть первейшая обязанность журналиста, предлагает Алябьеву написать серию очерков о людях города с двух точек зрения — его, Алябьева, и с точки зрения Аникиной! Интереснейший замысел, свидетельствующий, что он понял главное — факты бывают разные, важна верная точка зрения.

«Журналист». С. Никоненко — Реутов, Ю. Васильев — Алябьев, В. Теличкина — Валя



Алябьев отказывается, и, пожалуй, не только из-за того, что времени не хватает,— ему не под силу такой личный, авторский материал.

Реутов в споре о смысле жизни занимает ясную позицию: «Удовольствие жизни требует перемен, борений и одолений... Спокойствие не может быть счастьем, потому что оно начало застоя, распада...» Это еще один спор о том, как понимать счастье. На этот раз Реутов ведет спор с предисполкома, который возражает ему так: «Спокойствие можно и иначе понимать. Как уверенность, например, как чистоту мыслей, силу убежденности. Где ж тут распад?»

Думается, что здесь уловлена еще одна весьма существенная особенность иной раз возникающего непонимания между людьми разных поколений. Предисполкома подменяет в споре успокоенность спокойствием. Знакомо это! Бывает, что стремление молодежи к новому некоторые руководители воспринимают как посягательство на достигнутое. Постоянное революционное преобразование, к которому и призывает нас время, осуждается как отрицание завоеванного. Распространенное заблуждение... И Реутов не сдается. У него своя позиция, которую он утверждает в споре. Характерно, что Алябьев, присутствующий при этом разговоре, не вмешивается. То ли он считает, что все уже решено, все уже ясно, то ли...

Впрочем, на этот раз, столь внимательный к движению мысли, Герасимов не открывает позиции Алябьева. А может, ее и нет? Может, именно это и ощутил сам Алябьев, за несколько кадров до этого названный Реутовым «дачником» за потребительское отношение к природе?

А сам он, Саша Реутов, ощущает природу как часть своей жизни. Эта органическая слитность с природой передана всем фильмом. Неброская красота уральских предгорий, столь любовно снятая В. Рапопортом, не случайно занимает столь много места. Она помогает раскрыть национальные особенности русского характера. Она и определяет ту естественность, простоту и сдержанность, что характерны и для режиссерского почерка Герасимова, уроженца этих мест.

Будучи сверстником Алябьева, Саша старше его, потому что он уже сформировался как личность. Сергей Никоненко удивительно точно, скупыми красками передает эту щедрость души, напряженность мысли, понимание жизни своим героем. Вот истинный журналист. И человек. Для тех, кто этого хочет,— герой. Современный и молодой. Обуреваемый всеми чувствами современного человека — его заботами, радостями и бедами. Чувствующий ответственность и за



«Журналист». Г. Польских — Шура

свое слово и за свой поступок. За свое поведение в жизни.

Шурочка Окаемова менее образованна, чем Алябьев, Реутов. Тяжелое сиротское детство рано столкнуло ее с трудностями жизни. Но оно же выковало ее характер. Она щедро одарена природой — поет, танцует, проницательна и обладает той «народной интеллигентностью», о которой писал Александр Петрович Довженко. И то, что эта фабричная, городская девушка, сохранившая народность облика и поведения, избрана героиней фильма, не случайность. Потому что высокая нравственность, чистота Шурочки, ее понимание достоинства женщины, достоинства не перед людьми, а перед собой — в глубине самого замысла фильма, утверждается как главное достоинство нашей молодежи.

Движения Шуры плавны, округлы, изящны, руки быстры и умелы, все у нее ладится. Держится она независимо, достойно, прямо смотря в глаза. Этот ритм ее движений резко противостоит воровской походке постоянно озирающейся Аникиной. Все поведение Шурочки — не манерность, не поза. Нет, она естественна, как уральская природа. Артистка Галина Польских очень тонко передала это благородство поведения своей героини.

Удивительно поэтичной, тонкой живет в фильме любовь Шурочки и Алябьева. Герасимов не боится показать интимные моменты этой любви — она целомудренна и чиста, как всякая подлинная любовь. Чиста до тех пор, пока не появляется Аникина. Шурочка, прогнав Алябьева, пытается понять, почему же вдруг все стало плохо, ведь она любит Алябьева. И находит ответ: «Но ведь хорошо было? Да, было хорошо... Лучше этого еще ничего не было в жизни. А потом стало все плохо. Почему? Ах, да — Аникина прошла...» Прошла, как тень прошлого, оскверняющая пошлостью самые чистые чувства и отношения людей.



«Журналист». Анни Жирардо — Анни Жирардо, С. Герасимов — Колесников

Герасимов не только показывает самую любовь, но не боится и рассуждений о любви. Тех, про которые так часто говорят, что «они излишни» там, где место чувствам.

Забегая вперед, я хотел бы сказать, что сцены возвращения Алябьева в уральский городок после заграничной поездки, венчающие фильм, в частности эпизод, построенный на смене планов Шуры и Юрия, снятых в полутьме, в момент почти бессвязных воспоминаний влюбленных о том, кто что сказал... и вдруг органично и просто вошедший сюда рассказ Юры о поездке на Запад, и вновь всплывающая история с Шурочкой, оклеветанной Аникиной...— все это исполнено истинной художественной силы. Высокие минуты озарения в любви по чувству и общности мысли. Они приходят к тем, кто сильнее всех аникиных — потому что могут любить, а ей это не дано.

Высшее проявление человеческого духа — в этих примечательных во всех отношениях сценах — утверждает нравственность любви, наполненной и страстью и смыслом. Они новы, необычны для нашего кинематографа.

Как много мыслей вызывают и будто бы приватный рассказ девушек о своей бригаде коммунистического труда, репетиция и концерт самодеятельности — все это раскрывает многообразие жизни. Как много выразительных деталей, через которые открывается суть. Упомяну лишь одну: во дворе Аникиной протянута длинная проволока — когда-то, наверное, на ней была привязана собака. Но теперь необходимость, видно, отпала — все и так обходят Аникину стороной. Но когда Алябьев спешит уйти от Аникиной, обвиненный ею в разврате, он задевает головой за эту проволоку.

Кстати, об этом моменте. Я уверен, что особую силу первой части фильма придает то, что Алябьев из наблюдателя превращается в участника жизни этих людей. Из проверяющего — в объект жалоб. Иначе говоря, он становится участником, действующим лицом драмы.

А во второй части снова превращается в странствующего резонера, то есть важнейшей функции персонажа лишен.

Поэтому вторая серия, где Алябьев совершает поездку в зарубежные страны, не воспринимается с той легкостью и естественностью, как первая.

В чем же дело? Потускнело мастерство режиссера? Неверно. Здесь есть эпизоды, пожалуй, более непринужденные, более выразительные. Может быть, режиссер не так интересен в изображении чужой жизни? Тоже несправедливо. Каждая сцена сама по себе познавательна, часто нова и любопытна, снята изобретательно. В этой серии есть великолепные актерские работы. И крупные и скромные. Причем большинство актеров играют в той же герасимовской манере.

Нет необходимости писать о мастерстве и «натуральности» Анни Жирардо, ведущей диалог с Колесниковым и Паниной — советскими журналистами — о смысле и задачах искусства. Взгляд на современное искусство Герасимова, его собственная позиция, собственное отношение к искусству Запада безусловно интересны зрителю. Эти споры воспроизведены с непосредственностью импровизации, случайности, свойственной лучшим телепередачам типа «круглого стола».

Но это все же разговор о, а не само действие. Это не введено в драму. Эти мысли и Колесниковым, и Жирардо, и Паниной высказаны, а не пережиты.

Герасимов здесь сходит с испытанных путей человеческой драмы, переходя на привлекательные новые, но, думается, менее свойственные ему дороги. В первой серии есть проникновение в жизнь людей. Во второй — обозрение жизни.

«В дальнейшем впечатления, встречи и дни замелькали с нарастающей быстротой»,— написано в сценарии. Не всегда это «мелькание», нет, иногда даже очень подробная, разветвленная линия. Так, например, мадам Обри (Т. Мясина) — сложная и симптоматичная для Запада фигура, не страдающая отсутствием драматизма. Но раскрыта она сразу — сложности характера обнажены раньше, чем она исчезает с экрана. И отведенное ей время кажется затраченным неэкономно.

На экран властно вступает американский журналист Бартон. Это бесспорная удача и актера А. Крыжанского, освоившего весьма трудную роль, и драматурга Герасимова. Пожалуй, это самый интересный американец на наших экранах, во многом лишенный схемы. Он искренне стре-

мится к счастью, но путь к нему видит только в предпринимательстве, в бизнесе — пусть журналистском, но бизнесе. Это яркая фигура — настолько, что рядом с ним тускнеет Алябьев. Не потому, что он чем-то хуже, слабее или глупее. Нет, в своих ответах Алябьев разумен, иногда даже находчив. Но не более. В них больше плоских, общеизвестных истин, чем самостоятельности мысли, которая открыла бы в нем значительную личность. Он мелковат.

С. Герасимов пишет в журнале «Советский экран», что сцены на Западе — как бы алябьевские «записи в дневнике». Что же, это точно. Но не все дневники интересно читать. Даже если в них отобраны интересные события, встречи. Важно еще, насколько интересна личность того, кто ведет дневник. А такой личности во второй серии нет или почти нет.

Хотя явно в этом повинен и артист Ю. Васильев, не вытягивающий такой бездейственной роли; думается, что основное здесь — в просчете Герасимова как драматурга.

В самом деле, ведь американец Бартон — новый для зрителя персонаж: его поведение, характер, суждения даже по общеизвестным проблемам для нас новы. И потому он более интересен, чем уже открытый в первой серии Алябьев. Путешествующий, воспринимающий — всегда слабее действующего и открывающегося. Бартон — фигура драматическая (хотя и решен он в известной мере иллюстративно), а Алябьев — пассивная. Открыть в Алябьеве новые, иные грани ни сценарист, ни актер не смогли. Но упрек актеру менее существен, чем автору сценария. Ибо даже таким актерам, как С. Герасимов и Т. Макарова, завоевавшим славу многими блестящими ролями, не удалось в этом фильме создать запоминающиеся образы, так как их роли лишены действия.

Резонеры редко выигрывают бой с героями драмы. Своеобразие мышления проявляется Колесниковым лишь в двух сценах — в самолете и в беседе с французской актрисой. Здесь чуть-чуть приоткрыт характер. Паниной же это дано лишь в кафе — в рассуждениях о красивой старости. Тут у Макаровой появились свойственные ей глубина и задушевность интонации.

Сергей Герасимов как писатель долгие годы утверждает кинороман на экране. На этот раз он все же и потерял немало. Возможно, это не недостаток новой формы, а ее свойства. Но уверен, что эти свойства могут выглядеть иначе, обогащенные открытием взаимоотношений жизни и героя.

Стремление отобразить многообразие современного мира породило в кино калейдоскопичность. Но не всегда обилие знаний частного, фактов помогало пониманию целого.

Документальность в художественном фильме имеет и иные задачи — подразумевает воздействие на эмоции, ставит задачей у в л е ч ь показанным на экране.

М. Блейман в «Советском экране» замечает, что у Герасимова не «противопоставление», а сопоставление жизни у нас и на Западе. Что ж, можно принять и такую формулировку, но от этого не исчезает некоторая дидактика, предопределенная тоже сценарием. Ведь, показывая, как у нас и как на Западе, даже не подчеркивая, не сообщая выводов, авторы фильма все же невольно вызывают такие ассоциации у зрителя, во второй части фильма во многом лишенного возможности соучастия в событиях и так же, как Юра Алябьев, обреченного на наблюдения со стороны.

Там, где декларация подменяет действие и драму,— там и проскальзывает назидательность. Герасимов всегда был силен как художник драматических судеб. У него как у публициста тоже было немало успехов. Но эти грани таланта не слились в фильме «Журналист». Разные пути к утверждению высокой нравственности привели к разным результатам. Мне думается, что если не все в фильме вышло, то «виноват» в этом не Герасимов-режиссер, а Герасимов-сценарист. Все эти свойства фильма предопределены сценарием. Жизнь журналистов там, где она представлена как д е я н и е, правдива, точна и выразительна. Деятельность газетчиков, атмосфера редакционных будней и в столичной и в районной газетах возникают из множества достоверных подробностей, зафиксированных острым и метким глазом. Убедителен редактор столичной газеты, отлично сыгранный Ю. Данияловым: кажется, он врос в этот стол, не встает из-за него ни днем, ни ночью — всегда со своими сотрудниками, переживая их удачи и промахи, как отец большой семьи, он в то же время следит за всем, что про-

«Ж у р н а л и с т». Т. Макарова – Панина. Ю. Васильев — Алябьев



исходит в мире. Он в центре жизни. В этом особенность профессии журналиста, ее радость. Таков же и Саша Реутов, энергичный, принципиальный. Постоянное беспокойство души, человеческий темперамент роднят эти образы.

К сожалению, наши журналисты за рубежом мало раскрыты в их сложной деятельности. Они скорее напоминают делегацию, отправившуюся с визитом. Бесспорно, одна из причин этого в том, что в фильме, по сравнению со сценарием, нет какого-либо одного международного события, которое позволило бы журналистам проявить наступательный характер. Потому образы Колесникова, Паниной и Алябьева не развернуты. Журналистика — не только наблюдение, но и деяние. Вершина журналистики для меня — публицист. А не репортер.

Но вот Юрий Алябьев заявляет, что «решил стать журналистом, потому что это путь к наиболее полному открытию жизни. Для журналиста основа профессии — его собственная совесть». Будто и верные слова. Но слова. Ибо в деятельности Алябьева нигде не проявлено ни это любопытство к жизни, ни стремление мерить все собственной совестью. Это слова, которые остаются декларацией.

Нравственность в наше время декларируют все. Некоторые, декларируя нравственность, совершают чудовищные поступки. И Аникина требует, наступает во имя нравственности в своем понимании. В чем же несправедливость ее позиции? Да в том, что нравственность ее эгоистична и догматична.

С. А. Герасимов в фильме «Журналист» не декларирует нравственность, а показывает ее как норму духовной жизни человека. В этом и сила фильма, противостоящего многим ярким произведениям западного кино, где моральное начало считается уже несущественным, где жизнь лишена любви, лишена идеалов. Из фильма явствует, что жизнь наша в основе своей нравственна, по духу своему оптимистична.

Алябьев рассказывает Шуре о разговоре с американцем Бартоном: «Я не знал, как ему объяснить, рассказать. Что бы я ни сказал, у него сразу уши топором — привычный рефлекс, пропаганда. Рассказал о тебе — он понял!»

В фильме рассказано о нашей молодежи, о Саше Реутове — и это поймут.

Фильм этот демонстрирует всему миру нашу коммунистическую нравственность, воплощенную в конкретных людях, в их жизни, деяниях, любви...

Сегодня, когда к молодежи так пристрастны и хулители и защитники, особенно важно дружеское и мудрое слово художника, знающего, любящего и понимающего молодежь и в ее силе и в ее слабостях.

И это уже не декларация. Это фильм «Журналист».

Джемма ФИРСОВА

Перекличка поколений

На страницах печати, на редколлегиях и худсоветах, в различных кинематографических инстанциях упорно дискутируются знакомые вопросы — имеет ли право режиссер писать сценарий? Имеет ли право оператор быть режиссером?

Спор давний и, видимо, разрешится нескоро. А режиссеры между тем пишут сценарии, и операторы ставят фильмы. И бывает, что делают это блестяще: такие картины, как «Вальс свободы» или «Мастерская над Темзой» оператора А. Колошина, украшают список продукции Центральной студии документальных фильмов; фильмы «Интерпресс-фото-66», «Фильмы и встречи» оператора А. Зенякина дают фору в мастерстве любому профессиональному режиссеру; фильмы молодого оператора И. Галина, наверное, кое-кому на ЦСДФ не дают спокойно спать: только начал — и нате вам! — «Сибирью плененные». Фильмы режиссеров М. Слуцкого и Р. Кармена... Простите — операторов Слуцкого и Кармена, ибо мы давно забыли, что по профессии они операторы...

В чем же дело? Да в малом. Просто эти люди талантливы, и это так же естественно, как то, что среди тех, кто имеет формальное право на режиссуру, достаточно людей неинтересных, малопрофессиональных.

В плане Центральной студии документальных фильмов стояла тема, выраженная весьма туманно: «фильм о Красной Пресне».



«Память»

Но вы не успеваете пожалеть о том, что вам еще раз показывают давно знакомое. Ибо вдруг все только что виденное оборачивается для вас совершенно неожиданной стороной, словно с поверхности воды вас окунули в самую глубь — туда, где таится истинная жизнь реки. В широкоэкранный цветной материал врывается Первомай 1905 года, скупо и сдержанно—только фотографии. Суровые лица, напряженные позы, баррикады на улицах, приговоры... Документы простые и достоверные до боли. Прошлое и настоящее вдруг сплетаются воедино, как органически неотделимое в нашей судьбе, в судьбе каждого в отдельности и всех вместе.

Не новый прием сопоставления сработал безотказно.

И дальше весь фильм идет на строгом контрапункте.

На планы спокойной солнечной Пресни ложатся слова последнего письма Николая Шмита: «Дорогая моя сестрица Катя! Своей запиской я хочу оставить память о себе и привязанность к тебе. Я чувствую, что минуты мои сочтены. Я убедился, что затевается надо мной расправа... Мне во всем отказано. Я сижу один. Спокоен и жду, что будет. Поволновался лишь сначала—от неизвестности...»

И сразу совершенно иной смысл преобретают сегодняшние праздничные улицы, украшенные флагами, и эти пожилые люди в старомодных плащах.

А перед нами проходят лица героев революции далекого 1905 года — и до боли близки и понятны становятся они вам за эти короткие минуты. И уже совсем не официальным мероприятием предстает минута молчания у памятника этим людям, ибо уже сами камни с высеченными на них именами приобрели для нас совершенно иной, глубокий смысл.

И вот я иду смотреть новый фильм Владлена Трошкина «Память»*.

С первых же кадров мне показывают снятую с движения булыжную мостовую — неизбежный атрибут любого фильма о революции. И я уже жду, что сейчас увижу знакомые улицы, будет рассказана их история, которую я хорошо знаю еще по школьным учебникам, и внутренне пугаюсь — пугаюсь исторической иллюстративности, холодной назидательности, архивной бесстрастности, к которым, увы, мы привыкли по массе документальных фильмов на подобном материале.

И вдруг — совсем неожиданное.

Меньше всего я вижу улицы, больше всего — лица людей, и совсем мне ничего не рассказывают и не назидают, потому что в фильме нет текста как такового — ни строчки рассказа или пояснения. Только человеческие документы — очень личные, очень простые, очень человечные. В основном это письма.

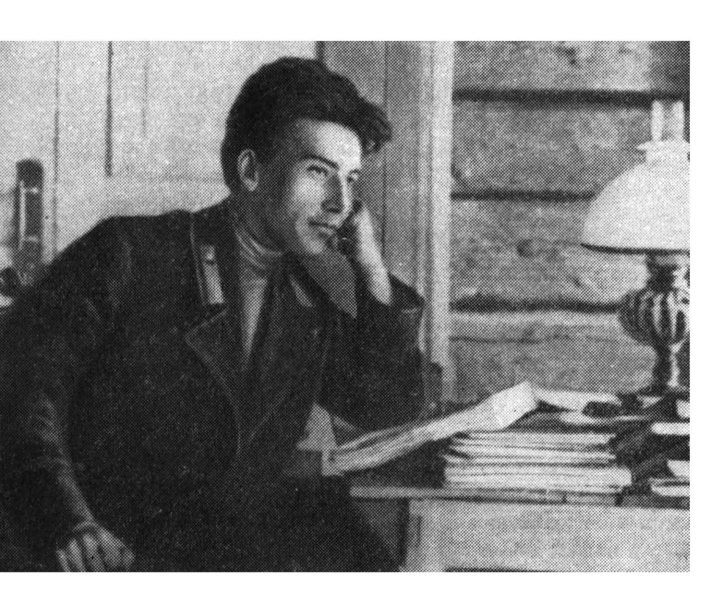
Точен и неожидан прием. На протяжении всего фильма на экране проходит праздник Первомая 1967 года — от раннего утра, безлюдных, убранных флагами улиц, до демонстрации на Красной площади. Виденное тысячу раз, показанное в кино по-разному — и скучно-официально, и торжественно-приподнято, и совсем необычно, по-своему, как в фильмах Райзмана и Хуциева.

Здесь, как ни странно, все традиционно, обычно, порой даже обыденно. Улицы заполнены демонстрантами — с детьми, гармошками и транспарантами... В кружок сбившиеся пенсионеры — ветераны революции или войн, в старомодных пальто и шляпах...

* Над фильмом работали: И. Горелик, В. Трошкин, Р. Петросов, М. Спрышкова, Б. Шнапер, Л. Драницына, В. Кольцов, В. Донская, З. Уздин. Центральная студия документальных фильмов, 1967.

«Память»





«Память». Николай Шмит

...А праздник в разгаре. В тесных колоннах демонстрантов пляшут девчонки и мальчишки шестьдесят седьмого года. И опять контрапункт — в мотив летки-енки, веселой и где-то уже надоевшей, вплетается совсем другая мелодия, напоминающая о других, далеких днях: «Добрый день, милая дорогая мамочка! Сегодня мне исполнилось девятнадцать лет. Завтра я буду еще взрослее... Сейчас достал чернил в твою дареную ручку и пишу тебе, вспоминая мирную Москву, нашу Пресню и замечательный день Первого мая...»

Долго-долго проходят на экране лица мальчишек сорок первого года. Удивительные лица. От них невозможно оторваться. Они так же понятны и дороги нам, как строки их писем, написанных перед расстрелом и перед боем.

И встык — красивые, беззаботные лица мальчишек и девчонок шестьдесят седьмого.

Нет, авторы никого ни в чем не упрекают — да и в чем?

Напротив, послушайте, как они начинают свой фильм:

«Здравствуй, пришедшее поколение! Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели... Гляди веселей, революция!» (Вс. Вишневский). Его же слова завершают фильм. Но все короткие двадцать минут, пока он идет, мы ощущаем какую-то тревогу и за себя, и за этих ребятишек. ...А помним ли мы о тех, павших за революцию и в сороковых годах, и еще в другие суровые и трудные годы, которых так много было в нашей сложной истории-жизни?

В сценарии, в первом предварительном пункте, которым авторы оговаривают свою работу, сказано: «Наш фильм о героях Пресни, отдавших жизнь за торжество идей революции, за счастье живущих. И что это, если не дань уважения их памяти?..»

А фильм получился больше, чем дань уважения. Это скорее обращение из далеких лет — к сверстникам сегодняшних дней. Именно к сверстникам, а не к внукам и сыновьям. В монтажных стыках фильма ребята этих трех эпох смотрятся как сверстники — те даже моложе. И если у каждого, кто посмотрит фильм, возникнет желание сравнить их с собой,— то важность такого фильма не переоценить.

К бесспорным удачам фильма относятся вошедшие в него выразительные фотографии, особенно лица людей. Динамично и эмоционально смонтирован на фотографиях эпизод баррикадного боя.

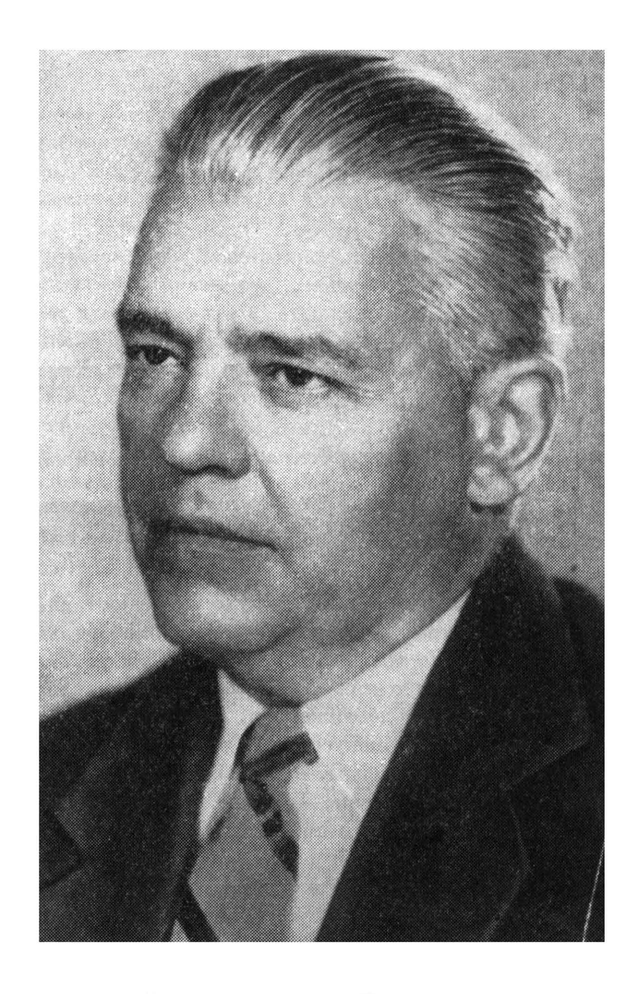
Фильм подробно воспроизводит сценарий, написанный, кстати, самим В. Трошкиным вместе с И. Гореликом. Такое точное следование сценарию, удачно композиционно и смыслово выстроенному еще до съемки, такая продуманность во всех деталях стали, к сожалению, явлением уникальным в нашем документальном кино. Правда, не всегда и не на всяком материале это возможно — события сменяют одно другое, и далеко не всегда можно предопределить их ход.

Фильм «Память» не безупречен. Есть в нем и недостатки. Местами возникает ощущение монтажной рыхлости, но не от самого монтажа, а от изобразительной неточности стоящих рядом планов. Кроме того, хотелось бы подольше и повнимательнее всмотреться в лица сегодняшних молодых людей. Особенно тогда, когда, по мысли авторов, они приветствуют героев прошлых поколений.

Не строками из учебников вошло все это в нашу жизнь. А ведь, что скрывать, для многих двадцатилетних даже война 1941—1945 годов уже далека, не говоря о 1905 годе. И не сухим строчкам приблизить все это к ребячьим сердцам. А передать им эту память надо, необходимо, ибо память — залог самого лучшего в человеке — любви к Родине, к ее истории, к ее традициям, залог патриотизма в самом высоком смысле этого слова. Залог неповторения ошибок. Только от сердца к сердцу можно передать это, от самого сокровенного в себе — самому сокровенному в другом. И именно поэтому мне так необходимо было сказать хорошее слово о фильме «Память».

Марк Трояновский

Памяти товарища



Семью кинохроникеров постигла большая и тяжелая утрата. В расцвете творческих сил скончался выдающийся мастер документального кино заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий Марк Антонович Трояновский.

Он был одним из первых советских киножурналистов, воспевших величественную красоту северного безмолвия, запечатлевших суровые будни отважных советских полярников.

Моряки Севера и летчики-полярники привыкли видеть Марка Трояновского рядом с собой. Вместе с ними он испытал трагедию затертого во льдах «Челюскина». Был он и среди первых тринадцати советских людей, высадившихся на полюсе.

Полный ответственности за порученное задание, мужественный, скромный, Марк Трояновский снискал на Севере общую любовь.

Снятые им фильмы в многочисленных экспедициях по завоеванию Арктики — «Два океана» (о походе «Сибирякова»), «Челюскин», «Папанинцы», «На Северном полюсе» — составляют золотой фонд советского киноискусства, драгоценную кинолетопись освоения Крайнего Севера.

Творчество Марка Трояновского тесно связано с развитием советской кинохроники. Он был всегда в дороге, всегда в пути со своим неизменным спутником—киноаппаратом. Его репортажи со строек пятилеток были украшением периодических изданий кинохроники.

Марк Трояновский с первыми геологами обследует залежи руд Магнитной горы. Следит за строительством Магнитки, и когда через 276 дней домны-гиганты выдают первый чугун, Марк Трояновский заканчивает фильм об уральцах — «Слово большевика».

С начала Великой Отечественной войны Трояновский на фронте. Незабываемы его съемки в осажденной Одессе, где он оставался вместе с защитниками города-героя.

Летом 1942 года Марк на Кавказе. Фронтовые операторы ведут съемки в горах, совершают тяжелые переходы совместно с бойцами Советской армии. Он возглавляет киногруппу Закавказского и Северо-Кавказского фронтов. Находясь на самых ответственных участках боевых действий, он своим личным примером мобилизует операторов на творческую активность и высокую дисциплину. Им был мастерски снят кинорепортаж о кровопролитных боях за Новороссийск.

Отважный киножурналист был свидетелем разгрома фашистских армий. Он участвовал в освобождении Советской Белоруссии. С передовыми частями Советской Армии ворвался в Восточную Пруссию и Померанию. Закончил войну на берегах Эльбы.

Марк Трояновский был одним из тех фронтовых операторов, кто на протяжении всех четырех лет вел кинолетопись войны, сохраняя для потомков примеры геройства советского воина.

Огромен вклад Марка Трояновского и в послевоенный кинематограф. Он беззаветно служил своему искусству, своему народу. Он был еще полон мечтаний и творческих замыслов. Только состояние здоровья помешало ему осуществить свою мечту — создать увлекательный фильм об истории советской авиации. Болезнь пришла как-то незаметно. Никто из нас даже за день до печального конца не мог предположить, что завтра не будет с нами человека огромного обаяния, друга и товарища, нашего красивого Марка, память о котором сохранится у нас навсегда.

И. ПОСЕЛЬСКИЙ



В. ДЕМИН

Вокруг «среднего фильма»

«— Два шестьдесят — за этого шпрота-переростка?
— Что вы, мадам, всего два шестьдесят за этого кандидата в осетрины!»

В. Маяковский. «Клоп»

Разноголосицей в этом духе встречают киноведы так называемый «средний фильм». Ежегодно мы выделяем шесть-восемь картин и говорим о них красивые слова: «вклад», «свершение», «достижение». Собственно, когда речь идет о киноискусстве, имеются в виду как раз эти самые фильмы. Все остальное, в большей или меньшей степени,— репертуар. Пять-шесть наихудших его представителей привлекают взгляд взыскательной общественности, и рядом с этикеткой «неудача» возникают эпитеты «обидная», «бесславная», «бесспорная», «закономерная». А между неудачами и достижениями остается ничейная земля величиной в добрую сотню фильмов. Увы, даже специальная пресса далеко не каждому способна уделить внимание.

Практически три четверти сегодняшнего прокатного фонда для киноведения — белое пятно, джунгли, и тропинки там едва-едва протаптываются. Пусть эта область заселена *недо*искусством — все равно ее надо исследовать. Тут нашлась бы работа и психологу, и социологу, и экономисту, и искусствоведу.

Ан нет. За́нятые высоким искусством, все мы редко задумываемся о праве гражданства этого самого «среднего фильма». Он оказывается у нас как бы вне закона.

По распространенному предрассудку, ежегодно на стапеля киностудий закладываются 100—120 шедевров, один к одному, как огурчики. С течением времени открывается, что шедевры не состоялись. Там режиссер подвел, там сценарий путем доделок и доработок довели до полной непригодности, там сказались неблагоприятные производственные, природные или климатические условия. Лишь в двух случаях из десяти происходит запланированное попадание в десятку. Остальные по закону рассеивания разбиваются на классы: хороший фильм, не совсем хороший, весьма посредственный, ужасный («обидная», «бесспорная», «закономерная» неудача).

«Средний фильм», по этой теории, оказывается недополучившимся шедевром, кандидатом в осетрины. Я слышал даже рассуждения на тему, как вообще избавиться от «среднего фильма». Товарищ предлагал ряд далеко идущих мер: призвать в кинематограф широкий поток добровольцев, в кратчайший срок обучить их дефицитным профессиям, провести несколько трудных конкурсов с отсевом менее подготовленных в профессиональном смысле кандидатов, перетряхнуть сценарно-редакторские коллегии, укомплектовав их сплошь писателями и драматургами, обновить все студийное оборудование по последнему слову техники и так далее. Расходы, конечно, будут велики, но зато и результаты обещают стать грандиозными. Шутка ли — ежегодно снимать урожай в сто шедевров! Золото международных призов вкупе с энергией «Совэкспортфильма» обещают в короткий срок возместить любые затраты.

Только это, разумеется, волюнтаризм. «Средний фильм» неискореним. И искоренять его не надо. Напротив, надо холить, нежить «средний фильм». Вести борьбу против плохого «среднего фильма» за хороший, прекрасный, я бы сказал — за блестящий «средний фильм».

В свое время Виссарион Григорьевич Белинский отмечал, что литература славна не только талантами первой величины, но и, как он выразился, «средними талантами». Талантов первой величины в русской литературе он находил не менее, чем во французской. Что же касается «средних», то здесь французы намного опережали нас. А ведь «средний» талант упрочивает завоевания «большого», размножает их, делает достоянием самой широкой аудитории.

В сегодняшней зарубежной кинематографии повелось отличать «мастера», «профессионала»

от «художника», «автора», «поэта». И мастер бывает горд тем, что он мастер, и не считает зазорным ставить комедию, вестерн, детектив, ревю, фантастический фильм.

В нашем кино — все поэты. Самый заскорузлый ремесленник по гроб жизни обидится, если вы так и назовете его. Вот и получается, что нам неведомо понятие «хороший средний фильм». При современной технике кинематографической мимикрии разве так уж трудно замаскировать свое детище под неполучившийся шедевр? Немножко философии на пустом месте, немножко морально-этических абстракций да побольше приемов из арсенала «современного кино»: стоп-кадры, ретроспекции, «рваный» сюжет... И дело сделано: «Я уже не шпрот-переросток. Я — кандидат в осетрины».

При этом отметьте, что замаскированный таким образом «средний фильм», не становясь «большим», в то же время теряет способность выполнять свою прямую функцию. Он и не то и не се. От межеумочности нашего «среднего фильма» — многие беды кинорепертуара.

Если б было у нас в моде присуждать премии худшему фильму года, в 1965 году ее, наверное, получило бы детище Алма-Атинской студии под названием «Там, где цветут эдельвейсы». Пресса встретила картину колючими репликами. Рецензенты напропалую изощрялись в иронии. И все же, получив третью категорию, фильм вышел на всесоюзный экран и был показан по телевидению.

Это типичный приключенческий фильм, какие нужны и каких у нас мало. Действие происходит на пограничной заставе, несколько сот метров отдано гонке за шпионом. Но поглядите, как пыжится этот фильм, как приподымается на цыпочках, как тщится выглядеть чем-то внушительнее обычной приключенческой беллетристики.

Это не просто рассказ о погранзаставе — это рассказ о буднях ее, о тех минутах, в которые будто бы ничего не происходит... Случай занес в горы столичную журналистку. Человек порывистый и восторженный, она во всем ищет повод для патетики. «Выпьем за ветер!» — восклицает она, подымая бокал в новогоднюю ночь.

«Ветер в лицо», «счастье трудных дорог», «романтика суровых будней» — это все из одной обоймы. Лейтенант Павлов, начальник заставы, разъясняет экзальтированной корреспондентке, что ветер, непогода — первые враги пограничника, а друзья его — покой, тишина. Что ж, тишина — так тишина. Иному и тишина — повод для патетики. «Выпьем за тишину!— восклицает энтузиастка.— За тех, кто умеет ее слушать».

Это и есть основная мысль фильма — тишина, заряженная ЧП. Быт, в который облечена героика.

Казалось бы, благородное намерение. Откуда же унылый сарказм рецензентов?

Мне думается, что в «Эдельвейсе» были блестящим образом спародированы высокие тезисы о «драматизме подробностей», о «разноименно заряженных деталях», о «разности потенциалов».

Инструментарий фильма без интриги был использован здесь для реализации приключенческой фабулы — как это ни парадоксально.

Обыденность, заполнившая на три четверти фильм, была обыденностью в самом полном смысле этого слова. Занятия, стрельбища, читка уставов, белье на веревке, тетя Дуня, колдующая над борщом. И лейтенант Павлов, за прозаичной внешностью хранящий, по мысли авторов, горячее сердце,— не «вроде бы», а в самом деле,— скучный, сухой и дидактичный человек. И жена его, долгое время, по воле сценаристов, не понимавшая важности работы мужа, действительно, а не только «на первый взгляд»,— мещанка и эгоистка. Выпускница мединститута, она не знает, чем заняться на заставе, где никто никогда не болеет. «Ты даже на стрельбища меня не пускаешь!» — кричит она мужу, осоловев от тоски. Так сказать — хлеба и стрельбищ...

Этот фильм получился плохим «средним фильмом» потому, что элементарную мысль нам изложили как откровение, в интонации крайнего глубокомыслия.

Есть, на мой взгляд, несколько причин, в силу которых мимикрия, всегда свойственная беллетристике, в нашем сегодняшнем кинематографе расцвела поистине махровым цветом.

Первая, объективная причина состоит в том, что масштаб наших оценок год от года меняется. Вспомните, как спорили мы в свое время о фильмах «Испытание верности» и «Урок жизни». Их упоенно хвалили, их гневно порицали, а в редакции, как повелось испокон, шли письма о «поклепе на нашу действительность». Пересмотрите эти фильмы сегодня — вы удивитесь их наивности. Или нашей нынешней зрелости. Это ведь в данном случае одно и то же. Вы увидите, что это беллетристика — не более. Через нее лежал путь к большому искусству. Сегодня, когда критерии стали иными, мы по старой памяти завышаем беллетристике ее трудовой балл. Мы не научились судить о ней по ее собственным законам.

В свое время в отзывах о фильме «Я шагаю по Москве» нет-нет да и мелькала нотка тревоги: полноте, как-то несерьезно все это... Какие вопросы ставит картина? Какие проблемы решает?.. И невдомек было засомневавшемуся рецензенту, что перед ним типичная беллетристика — с ее собственным уровнем вопросов и ответов. Причем беллетристика высокого уровня. Хороший ее образец.

Но чаще бывают противоположные казусы — вроде штыковой атаки на «Королеву «Шантэклера», под артприкрытием громких имен Бунюэля, Довженко и Куросавы. Не надо бы этого. Не надо ставить себя в неловкое положение. Водевиль плох не потому, что существует Шекспир. Водевиль, если он плох, то потому, что есть хорошие водевили.

Впрочем, это еще полбеды. Страшнее другой наш недуг — я бы назвал его инфляцией добрых намерений. Когда злободневность принимают за актуальность, мину глубокомыслия — за значительность темы, а кукиш в кармане — за пафос правды-матки.

Мой приятель, кинокритик, как-то сокрушался чуть не до слез: «Картина, конечно, беспомощная и дилетантская. Но, знаешь, там есть одна смелая мысль... Как же я буду ее ругать?»

А один режиссер, по слухам, даже спас свое детище от критического разноса, распустив слух, что на просмотре в Главке один из начальников хмурился, кто-то другой зловеще сказал: «М-да...», а третий даже ушел, не дождавшись конца. Доброхоты-рецензенты ринулись на баррикады: скрупулезным анализом было установлено родство упомянутого шедевра с поэтикой Бергмана и, кажется, Антониони. Сегодня энтузиасты не любят вспоминать о той поре: картина, как ни крути, была дрянная.

А вот еще случай. Журналист Ю. Полухин прожил долгое время на далеком таежном строительстве, печатал хорошие очерки. Потом собрал их воедино и с помощью драматурга Н. Фигуровского написал сценарий, в меру драматичный, в меру «клочковатый». Режиссер Л. Сааков поставил этот сценарий, проявив определенный вкус к «мягким», ненавязчивым мизансценам, к плавному монтажу, к лишенной эффектов, как бы естественной актерской работе. Оператор Н. Васильев снял фильм в стиле самой непритязательной хроники. Короче, все поработали всерьез.

Но стоит задаться вопросом: было ли в самом замысле основание для подобной кинематографической солидности? Не был ли этот замысел гораздо проще, беллетристичнее?

Итак, «Три времени года». Два полюса конфликта: начальник строительства Карелин, привыкший работать устарелыми методами, «обломок культа», типичный «волевой руководитель», не понимающий, как говорит кто-то из героев, что «с сегодняшним народом так нельзя»,— и комсомольская бригада Виктора Муромцева, умные, интеллигентные ребята, к которым не подступишься одними только понуканиями да посулами длинного рубля.

«Ребята как ребята. Молодость! Романтики у них хоть отбавляй. Строители величайшей в мире плотины. Слава. Деньги». Так размышляет о них Карелин. Но уже жена его, влюбленная в комсомольского бригадира, резонно замечает, что «все не так просто». Фильм, к сожалению, кончается раньше, чем постигаешь искомую сложность. Нас без конца убеждают, что не деньги, не слава, не пустые романтические фразы ведут этих ребят по жизни... Но что же, что?

Где-нибудь, в пустыне или в тундре,
Почта нас найдет в конце концов.
Вы пишите нам туда, где трудно,
Мы не ищем легких адресов.

Вот и ответ. Страсть к трудным дорогам. Не слишком ли просто? И не подозрительно ли много наверчено вокруг дороги? И жуликоватый прораб с фальшивыми нарядами, и дежурный негодяй, обманывающий сначала хорошую девушку, потом—трудовой коллектив, и болезненно мнительный бригадир, неизвестно отчего убеждающий следователя, что виноват во всей истории он сам и никто другой... Петляют «стежкой-дорожкой» герои, чтобы выбрать свой путь в жизни... Верный? Единственно возможный? Необходимый? Путь-призвание? Нет. Т р у д н ы й путь. Вот их ориентир, вот точка приложения всех усилий.

Идея так наглядна и так поверхностна, что непонятно, зачем понадобились такие средства, как драматургическая «раскованность», «мягкие» мизансцены, стилизация под хронику? Может быть, более верно и честно было бы, не мудрствуя лукаво, взять художественные средства из арсенала добротной беллетристики? Под стать этой инфантильно бодрящей песенке. Чтобы сложился фильм простодушный, открытый, без потуг.

Еще одна причина, облегчающая маскировку «под серьез»,— абстрактность моральных категорий, которыми оперирует наш кинематограф. Когда к исходу первого послевоенного десятилетия художники восстали против нормативов рационалистической эстетики, самым надежным проводником им показались чувства. Оживление нашего кинематографа, как мы все помним, началось в жанре мелодрамы. За мелодрамой всегда

кроется приблизительная трактовка облюбованного материала. Потом, когда сам предмет исследования усложнился, выяснилось, что ставка на «голые» чувства тоже несет в себе опасность схоластики. Вместо рационалистических догм замелькали догмы эмоций. Абстракция Любви (не этой любви этого человека, принадлежащего данному времени, данной социальной группе, а некая вневременна́я, внесоциальная категория). Абстракция Дружбы (с подабстракцией «мужской дружбы»). Абстракция Доброты и абстракция Жестокости. Абстракция Дела и абстракция Равнодушия. Абстракция Зла Войны и абстракция Гуманности.

В «Войне и мире» у Л. Толстого Ипполит, чуть зашла речь о какой-то «настоящей дороге», замечает вслух: «Это варшавская дорога, может быть?» Далее я с удовольствием процитирую пол-абзаца:

«Все оглянулись на него, не понимая того, что он хотел сказать этим. Князь Ипполит тоже с веселым удивлением оглядывался вокруг себя. Он так же, как и другие, не понимал того, что значили сказанные им слова. Он во время своей дипломатической карьеры не раз замечал, что таким образом сказанные вдруг слова оказывались очень остроумными, и он на всякий случай сказал эти слова, первые пришедшие ему на язык. «Может, выйдет очень хорошо,— думал он,— а ежели не выйдет, они там сумеют это устроить...»

Чего греха таить, устроить—это мы умеем. Наши беллетристы с полным правом рассчитывают на поддержку наших критиков в эквилибристике многозначительными туманностями.

Вот, скажем, живет на свете доктор Бондаренко. «Он не только сам живет по нормам коммунистической морали, что дало повод некоторым мещанам называть его Дон-Кихотом, но и своих сыновей воспитывает в том же духе. И сыновья оказываются достойными своего отца, хотя им часто приходится преодолевать самые разные, часто комические жизненные затруднения».

Это я цитирую анонимного автора аннотации к фильму «Дети Дон-Кихота». Редкий случай, когда замысел картины изложен немногословно и с исчерпывающей полнотой. Ибо в фильме, на мой взгляд, нет ничего, что не было бы упомянуто в этих двух фразах.

Попробуем, например, поискать противников доктора Бондаренко, тех, кто, по всем канонам, от Аристотеля до Юнаковского, должен противостоять главному герою. Где они, эти самые мещане, рядом с которыми он выглядит Дон-Кихотом? Выслушаем их антидонкихотские резоны. Почему они живут иначе, чем наш благодушный идеалист-доктор? Только ли потому, что хотят так жить? Или есть еще какие-то обстоятельства, из-за которых земля не стала еще обителью одних докторов Бондаренко?

Увы, никто не ответит нам, не разъяснит темных мест. Ибо всякому недон-кихоту вход в фильм просто-напросто запрещен.

Вот жена доктора. Поначалу она безбожно пилит его за «мягкотелость» и «неумение жить», но довольно скоро выясняется, что все это так, на словах, а на самом деле она в муже души не чает и в аналогичных ситуациях, не задумываясь, поступает, как он. Дон-Кихот в юбке.

Вот — дети. Они посмеиваются над отцом, иногда довольно зло. Но не кончится еще и первая половина фильма, как станет ясно, что все они — дон-кихоты-малолетки. Один, художник, благородно сдерживает натиск влюбленной в него директорши кинотеатра и, выкраивая время от малевания афиш, под угрозой увольнения самоотверженно трудится над каким-то необыкновенным панно, которое тут же, разумеется, берет первое место на каком-то конкурсе. Другой сын, помоложе, в стремлении помочь веснушчатой девушке, легкомысленно навязывает ей средство, вызывающее обратный результат; увидев плоды собственного легкомыслия, он тут же, чтобы загладить грех, предлагает руку и сердце. Третий сын, еще совсем младенец, с буханкой хлеба и бутылкой молока пытается бежать в Африку — опять же, чтобы помочь неграм в освободительной борьбе с колонизаторами.

Нет, донкихотство здесь наследственное. И это тем трогательнее, что сыновья доктора Бондаренко, как выясняется в финале,— приемыши.

Этот уютный донкихотский мир надежно изолирован от серой будничной жизни, но в двух-трех местах налаженность его все же дает трещину. Невольно возникает, например, вопрос: откуда берутся дети? Не вообще, а вот эти, приемыши? Кто их несчастные матери, из-за каких-таких недонкихотских причин решились они оставить чужому дяде родных своих кровиночек?

Одну из этих женщин (мать четвертого младенца, которого усыновит ангелоподобный доктор) нам показали со спины и с почтительного расстояния — замершую в красивой позе, с распущенными волосами. Нам бы в лицо заглянуть. Не надейтесь! Абстракция донкихотства разлетелась бы от этого вправ! Она существует только за счет незоркости, неведения, недоумевания. Простой инстинкт самосохранения толкнул создателей филь-

ма подальше от этой опасной фигуры. Бог с ней! Она — где-то там, где жизнь с ее сложностью. А мы здесь — где стерильный мир беспримесных помыслов и чистых поступков.

Где пройдем, разбегаются
По тайге огоньки.
Все на свете сбывается
С нашей легкой руки!

Благородный, но наивный солипсизм — вот что роднит семейство Бондаренко с бригадой молодых строителей, отважно, одним лишь усилием воли одолевающих и искушенного карьериста и небывалый паводок. За давностью времени неизвестно, с чьей именно легкой руки, но мнимые коллизии и мнимые ответы на вопросы, заданные жизнью, получили в нашем кино права гражданства наравне с комбинированными съемками.

Вот где корень проблемы «среднего фильма». Легкость трансформации «под серьез» толкает его на переодевание, маскировку, мистификацию. Кажется, только в кино продажа товара «по цене, выше обозначенной», не карается законом. А потом мы удивляемся, что падает выручка в кинозалах, и маститый критик задается риторическим вопросом: а почему это, собственно, фильм, удостоенный премии международного фестиваля, дал меньший сбор, чем зарубежная коммерческая поделка, о которой в достойном киноведческом кругу и говорить неприлично. Дежурные призывы к созданию лент развлекательных, с напряженной, захватывающей интригой, тоже отчего-то обращаются к авторам этих самых «больших», «серьезных» произведений и обходят именно те картины, где острый, изобретательно выстроенный сюжет, откровенная зрелищность были бы всего естественнее.

Упреки не по адресу, а потому несправедливы.

Мы валим здесь с больной головы на здоровую. Ибо есть фильмы-размышления. О жизни, о времени и, естественно, о себе. И есть фильмы для отдохновения. «Игра сущностных сил».

Нужны и те и другие. И если вторые маскируются под первые, от этого бывает плохо им обоим.

●

Закончив статью, я испугался. Привиделся мне режиссер, каких много. Схватив меня за пуговицу, он объявил:

— Послушайте, я задумал сделать «средний фильм».

— Прекрасное намерение,— говорю я.

— Но как бы мне приступить к делу, чтобы, не дай бог, не получился шедевр. Знаете, были случаи—«Чапаев» или вот еще «Баллада о солдате». Если подходить с ваших позиций, трудно пришлось бы их создателям...

— Тут вы неправы,— говорю я мягко. — Как раз и в первом и во втором случае намерения создателей были очень скромными, без игры новациями, без широковещательных манифестов. Потом, глядь, выяснилось, что эти фильмы — шедевры. Что ж, тем лучше!

— И все-таки, согласитесь, очень странно делать фильмы не по жанрам, а, простите, по сортам. И у каждого сорта — свой прейскурант. Что вы там рекомендуете «среднему фильму»?

— «Среднему фильму» я не рекомендую: морально-этические абстракции; философию на пустом месте, стоп-кадры, ретроспекции; «рваный» сюжет; «птичьи» и «рыбьи» ракурсы; «драматизм подробностей»; воспоминания о фильмах Феллини или Годара; «мягкие» мизансцены; «плавный» монтаж...

— Остановитесь!— вскричал он в отчаянии.— Пожалуй, я уж лучше сделаю шедевр!

— Валяйте,— сказал я. А про себя подумал... (см. начало этой статьи).



В. Маяковский, Д. Шостакович, В. Мейерхольд и А. Родченко на репетиции спектакля «Клоп»
Фото А. Темерина

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ

Вместе с поэтами революции

Александр Михайлович Родченко (1891—1956). Живописец, художник кино, график, фотограф, декоратор, конструктор мебели, сопостановщик культурфильмов, профессор Вхутеина.

Универсальность поражала и озадачивала. Что же было для него основным, а что второстепенным? Но правомерно ли пытаться расчленять удивительную цельность этого талантливого человека, жившего и творившего с постоянной устремленностью в будущее. Ведь он друг и сподвижник великого поэта революции.

30 марта 1924 года «Правда» писала:

«Маяковским, совместно с Родченко, по заказу Моссельпрома выполняются новые конфетные обертки, рисунки и агитстроки. Намечены серии: «Вожди революции», «Индустриализация», «Красная Москва»... Агитационное значение этого начинания заключается не только в двустишиях, но и в вытеснении прежних «конфектных» названий и рисунков такими, в которых четко обозначится революционно-индустриальная тенденция Советской республики. Ибо вкус массы формируется не только, скажем, Пушкиным, но и каждым рисунком обоев и той же конфетной обложкой».

Полсотни вывесок, сотни плакатов, проспектов, этикеток, вкладных листовок, фабричных знаков сделали совместно поэт и художник. В дневнике Родченко читаем:

«...Володя пошел в Чаеуправление. Один из наших плакатов там «застрял», то есть вызвал у кого-то сомнения. Ему задали вопрос: «Почему китаец изображен без косы?» (Мы нарисовали его в фас и как бы жонглирующим цибиками чая.) «Коса сзади,— объяснил он,— если повернуть спиной, то обнаружится». Тогда его спросили: «А почему цибики висят в воздухе — это

КИНО ГЛАЗ

КИНО ГЛАЗ

Киноплакат А. Родченко. 1924



Надписи для хроникальных фильмов. 1924



Кинозаголовок-титр.
Художник А. Родченко





Обложка к проспекту «Броненосец «Потемкин». Художник А. Родченко. 1925

Эскиз плаката к фильму «Броненосец «Потемкин», сделанный А. Родченко по просьбе С. Эйзенштейна. 1925



Плакат к кинофильму «Броненосец «Потемкин». 1925

не реально»? Володя не замедля ответил: «Ну, известно, китайцы фокусники».

Плакат приняли под общий хохот...

Из поездок за рубеж Маяковский привозил своему напарнику краски, фотобумагу, иллюстрированные журналы. Родченко убеждался: фотография вытесняет рисунок или же соединяется с ним. Нечто подобное он уже делал в 1920 году. Книгу И. Аксенова «Геркулесовы столбы» иллюстрировал картинками, составленными из разрозненных вырезок. Так самостоятельно пришел к тому, что теперь называют фотомонтажом.

Владимир Владимирович, внимательно следивший за эволюцией творчества своего единомышленника, отмечал его «добрые боевые заслуги в области живописного фотомонтажа». Маяковский сам не фотографировал, но работа в кино закрепила интерес к фототехнике. Еще в ранних статьях о театре и кино (1913—1915) он отмечал возросшую роль фотографии в современной жизни, объясняя это общей тенденцией искусства к демократизации. Позже, став членом кинематографической секции коллегии ИЗО Наркомпроса (1918—1920), поэт вплотную соприкоснулся с практикой операторов и фотографов. Сохранились стенограммы заседаний секции, из которых видно, с какой деловитостью он обсуждал даже такой частный вопрос, как оборудование ателье для съемки диапозитивов. «Мы знаем — будущее за фотоаппаратом ...будущее за кинопублицистикой», — предрекал Маяковский.

Вопросам кино и фото большое место уделяли редактируемые им журналы «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», которые с первой до последней страницы оформлялись Родченко. Скромно и вместе с тем выразительно смонтирована обложка с портретом В. И. Ленина («Новый ЛЕФ», 1927, № 8—9). Это первая публикация редкой фотографии. Ее обнаружила Эсфирь Шуб в кинохронике, откупленной у американцев. Владимир Владимирович, узнав о находке, письменно обратился в Институт Ленина (ныне Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС) за разрешением напечатать портрет. Разрешение было получено. (Снимок входит теперь во все альбомы ленинских фотографий.)

Автору этих строк довелось сотрудничать в «Новом ЛЕФе». Журнал развернул борьбу с аполитичностью фотографов старой школы, с их неизжитым тяготением к нейтральным темам и камерным сюжетам. На выставке «10 лет советской фотографии» (1928) столкнулись два направления: сторонники подготовленной съемки и документального фоторепортажа. Разногласия нашли отражение и в книге отзывов посетителей. Владимир Владимирович, посетивший выставку, посоветовал мне в рецензии на нее использовать эти отзывы, то есть не пренебречь мнением массового зрителя. Я так и поступил*.

Тема фотографии затрагивается и в ряде произведений самого Маяковского. Например, стихотворение «Фабриканты оптимистов» направлено против ремесленников, потрафлявших желанию мещан сниматься «красиво». Заботясь о воспитании хорошего эстетического вкуса, поэт был беспощаден в критике всякого рода сусальности, халтуры, опошления. Он обрушился на журнал «Экран», печатавший слащавые, раскрашенные фотопортреты, а в тезисах к выступлению «О быте» записал: «отвратительные снимки в «Прожекторе»...», имея в виду инсценировку действительности, искажение идеи товарищества, коллективизма.

Маяковский жил и работал в то время, когда еще надо было доказывать, что фотография — большое самостоятельное искусство. Вот почему он с такой непримиримой страстностью выступал против всяких эстетов и брал под защиту новаторские поиски Родченко. Их сближали общность взглядов, идейная направленность творчества. Они активно боролись за культуру нового быта, за качество художественного оформления вещей. На вопрос «А что вы пишете?» поэт, перечисляя подготовленные книги, особо выделял «отдельные издания поэм с фотомонтажом и обложками исключительного Родченко».

Когда в марте 1927 года в связи со статьей литератора В. Полонского, осуждавшего теорию и практику лефовцев, состоялся диспут «ЛЕФ или Блеф», то Маяковский во вступительном слове подробно рассказал, что сделал Родченко в советском искусстве: о его 25 листах плакатов по истории Коммунистической партии, обложках к Собранию сочинений Ленина, о конструкциях павильонов на Международной парижской выставке 1925 года. «Им же была сделана изба-читальня,— говорил Владимир Владимирович,—та самая изба-читальня и тот клуб, которые по окончании выставки были подарены Французской компартии. Дрянь бы Советская республика не подарила... Значит, это выражало лицо Советского Союза на международной выставке...»

Противники ЛЕФа были посрамлены. Только литературовед И. Нусинов отважился бросить реплику из зала:

— Пушкин не печатал в своем журнале прозы, но он написал «Капитанскую дочку». Где «Капитанская дочка» ЛЕФа?

---

* Л. Волков-Ланнит. За объективность объектива. «Новый ЛЕФ», 1928, № 7.

Маяковский тотчас ответил:

— У нас «капитанский сын» — Родченко.

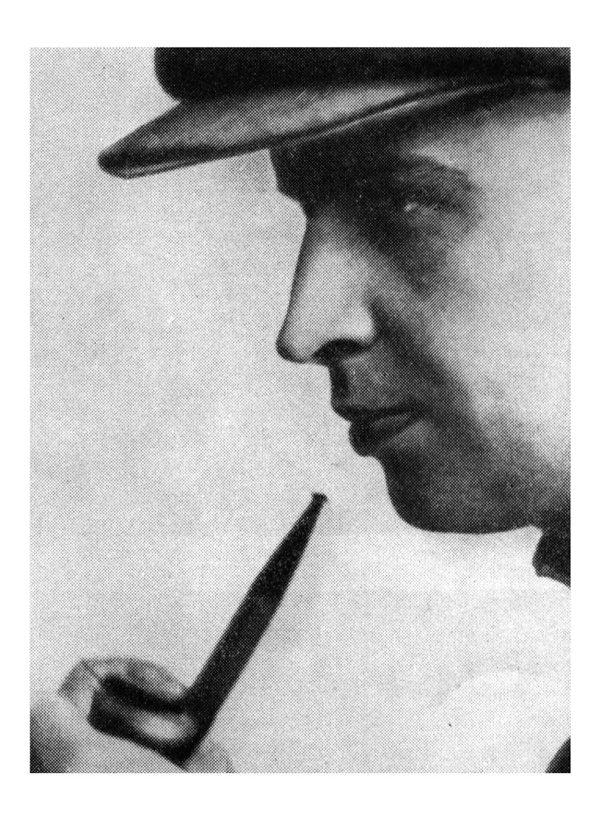
Сорок лет назад светопись оперировала сравнительно узким кругом тем и сюжетов. Причем сам стиль изображения был эклектичным и в какой-то мере условным. Художественные достоинства снимка видели преимущественно в технике обработки позитива. Александр Михайлович никак не мог согласиться с этим. Он решительно отвергал всякие «рукотворные» манипуляции с отпечатками и призывал к обновлению приемов, исходя из средств, заложенных в самой фотографии:

«Толчешься у предмета, здания или перед человеком и думаешь: а как это снять — так или так? Все старо. Нас приучили, воспитывая тысячелетиями на разных картинах, видеть все по правилам бабушкиной композиции. А нужно революционизировать людей, видеть со всех точек и при всяком освещении».

Пафос всей творческой деятельности универсального мастера — утверждение новых эстетических идеалов. Таким же новатором он проявил себя и в фотоискусстве, почувствовав в фотохимических процессах чудодейственную силу изобразительного воздействия. Живописец, сменивший этюдник на «Лейку», показывал действительность как реалист, сохраняя при этом самобытность собственного почерка и развитую способность образного обобщения.

Через пять лет работы на новом поприще Родченко стал ведущим советским фотомастером. Его имя не сходило со страниц фотографической печати. В начальный период все же не удалось избежать перегибов, что дало повод консервативной части профессионалов уличать его в смертных грехах формализма. Пытались обвинять в подражании Мохоли Надь. Критик не ведал о заявлении этого известного фотохудожника (в молодости тоже живописца-беспредметника), что творчество советского коллеги оказало на него большое влияние. (Они, между прочим, находились в дружеской переписке.)

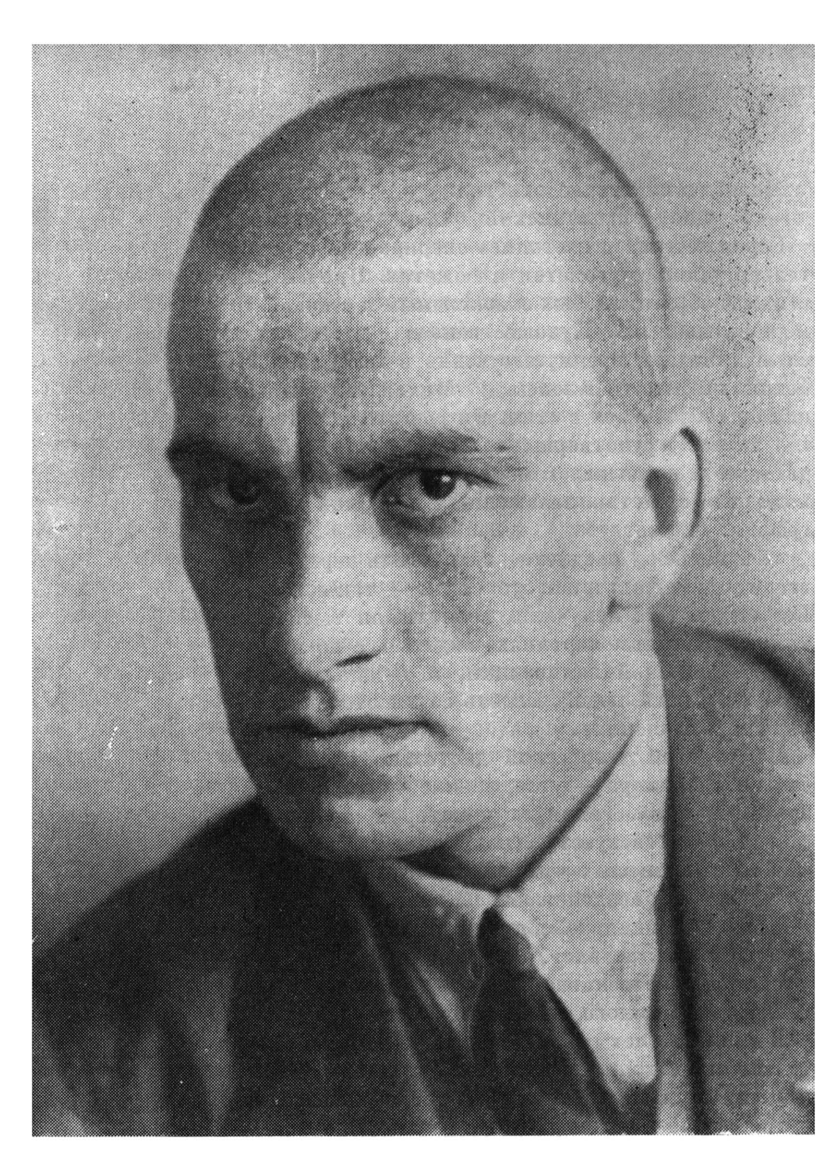
Конечно, можно найти немало схожего в творческой манере русского Родченко, немца Ренчера Патча, француза Ман-Рея. Но есть ли основание для подозрений в заимствовании? «Как же двигаться культуре, если не обменом опытом и усвоением достижений? — резонно спрашивал Александр Михайлович.— Если в снимках сверху вниз и снизу вверх говорят, что это под Родченко, нужно просто разъяснить неграмотность такого утверждения и познакомить с современной фотографией, показав снимки лучших мастеров разных стран».



А. Родченко. Фото М. Кауфмана. 1927.
Публикуется впервые

Александр Михайлович работал во всех без исключения жанрах. Как портретист он создал многочисленную портретную галерею художественной интеллигенции (В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Асеев, В. Шкловский, О. Брик, С. Кирсанов, Эльза Триоле, А. Веснин, Виталий Лазаренко; из кинематографистов — В. Пудовкин, Л. Кулешов, А. Хохлова, А. Довженко, Эсфирь Шуб, Юлия Солнцева и другие). Ему мы обязаны яркой фотодокументацией образа Маяковского в разные периоды его жизни.

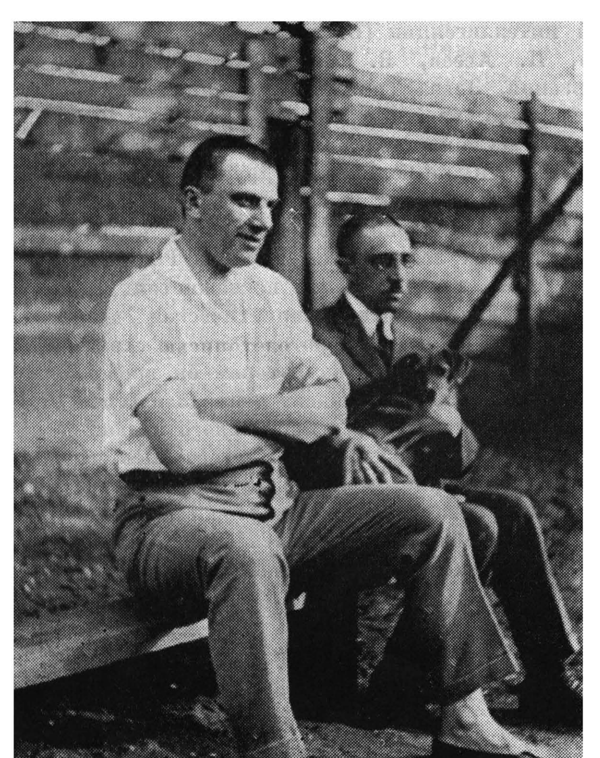
В поэтических ландшафтах Карелии Родченко показал себя замечательным пейзажистом. Но еще значительнее фотопублицистическая деятельность мастера, начатая фотолетописью строительства Беломорканала, на котором он прожил два года как фотокорреспондент центральных газет. Казалось, не было до войны такого иллюстрированного журнала, где бы ни встречались его серийные фотоочерки, монтажные политические фотопамфлеты, актуальные репортажи на темы дня. От кадра к кадру расширялся круг наблюдений неутомимого фотохудожника. Даже в



В. Маяковский. 1924. Фото А. Родченко

В. Маяковский и О. Брик. 1928. Фото А. Родченко

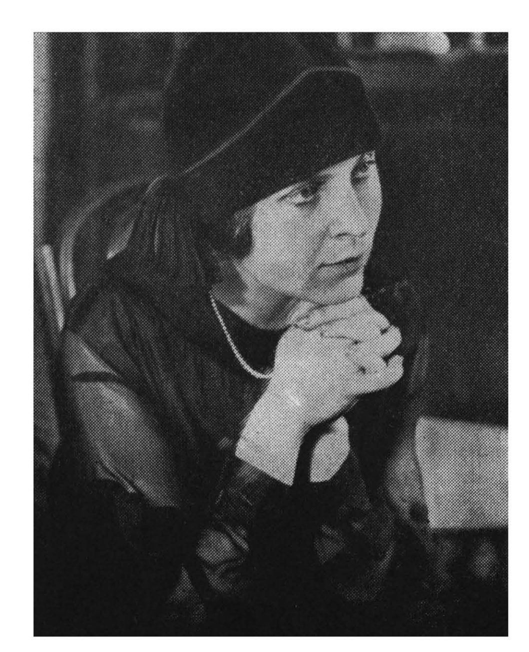
Обложка журнала «Кино-фот» 1922, № 4











Н. Асеев. 1931. Фото А. Родченко.
Публикуется впервые

С. Кирсанов в мастерской у А. Родченко. 1927

Эльза Триоле. 1925. Фото А Родченко.
Публикуется впервые



А. Довженко. 1930. Фото А. Родченко. *Публикуется впервые*

Ю. Солнцева, А. Довженко, А. Крученых. 1930. Фото А. Родченко

Л. Кулешов. 1926. Фото А. Родченко. *Публикуется впервые*





№ 8-9

В НОМЕРЕ:

С. Кирсанов. Моя именинная

В. Маяковский. Только не вос-
поминания.

Н. Асеев. Октябрь на Дальнем

О. Брик. Мы—футуристы.

С. Третьяков
Штык строк.

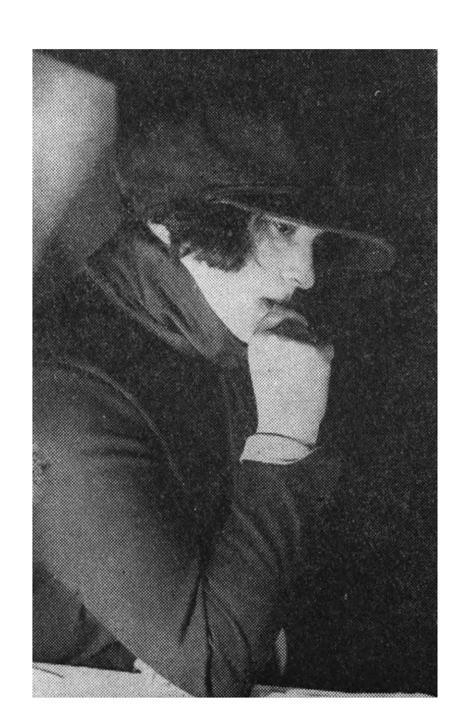
НОВЫЙ ЛЕФ

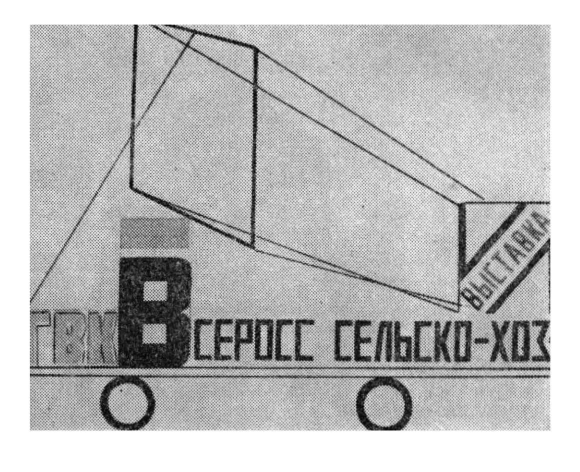
ГОСИЗДАТ 192

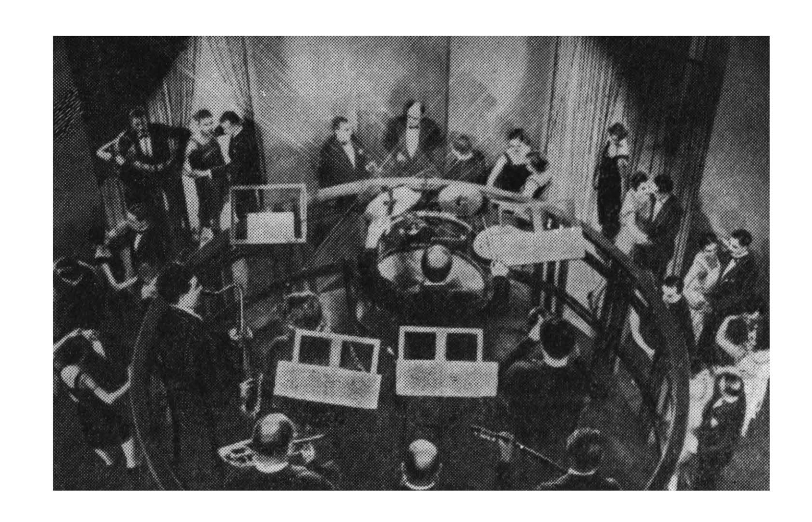
Обложка журнала «Новый ЛЕФ» с кинокадром В. И. Ленина, включенным в фильм «Великий путь» 1927

Э. Шуб. 1924. Фото А. Родченко. *Публикуется впервые*

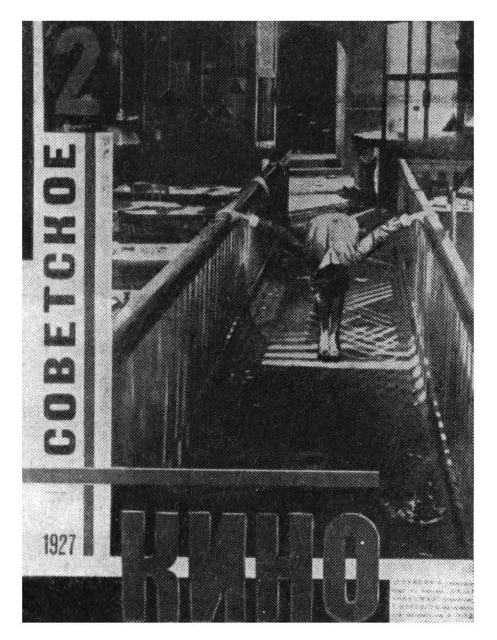
Проект киноавтомобиля. Художник А. Родченко. 1927







Кадр из фильма «Альбидум». Снято А. Родченко. 1927



Обложка журнала «Советское кино» с кадром из фильма «Журналистка» (режиссер Л. Кулешов)

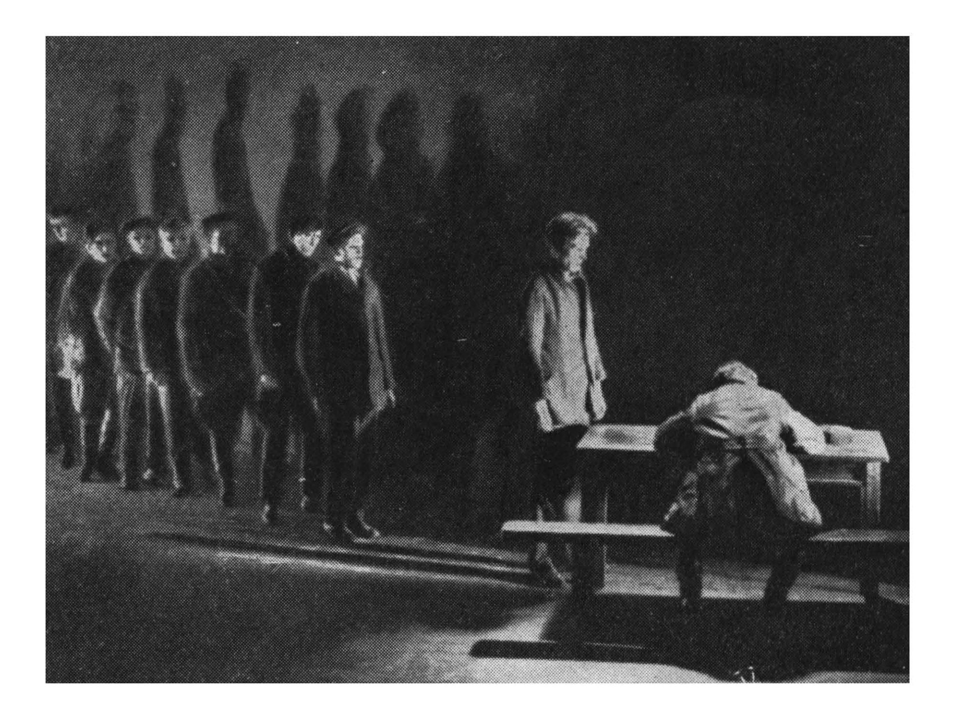
Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Генеральная линия»

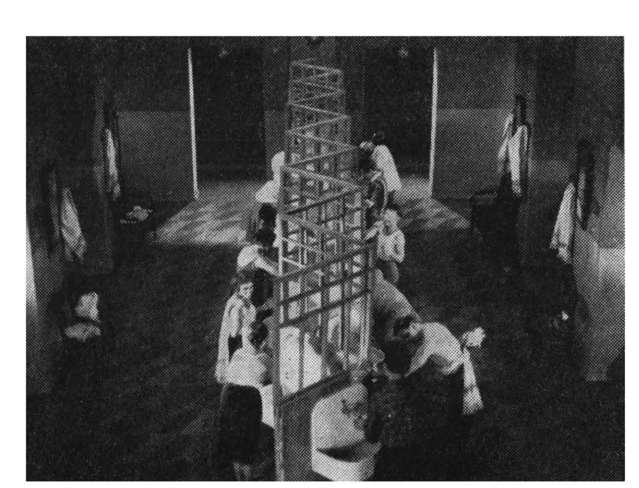
В ролях иностранцев А. Родченко и В. Степанова. Автограф С. Эйзенштейна
Публикуется впервые



Кадры из фильма «Москва в Октябре». 1927. Режиссер Б. Барнет. Художник А. Родченко



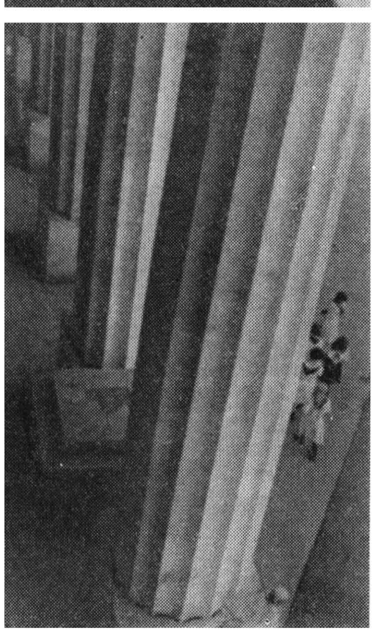




Кадр из фильма «Кукла с миллионами». 1927. Режиссер С. Комаров. Художник А. Родченко







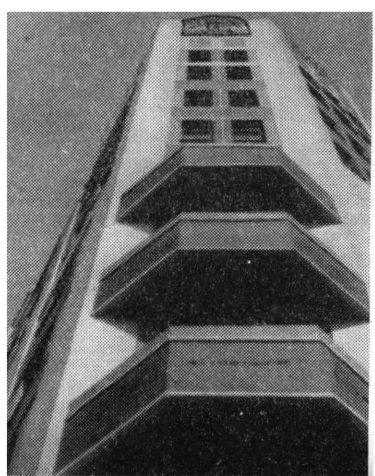


Фото А. Родченко, сделанные в разное время

«ходовых» малооригинальных сюжетах он умел находить что-то новое и свое...

Родченко ничем не похож на других фотографов своего поколения. Смелые искания мастера особенно импонировали молодежи. Под его прямым влиянием росла плеяда видных фоторепортеров, активно обслуживавшая периодику (Б. и Е. Игнатовичи, Д. Дебабов, В. Ковригин, Е. Лангман).

Сила родченковского репортажа — в глубине и точности жизненных наблюдений. Фотографируя, он не только показывает явление, но и рассказывает о нем. Этому способствовали стремление делать «массу моментальных снимков», серийная съемка, подсказанная опытом кино.

Остается сказать о формальных особенностях снимков. Что отличает их?

Прежде всего пресловутые ракурсы — те фотографические «неологизмы», в которых одно время усматривали чуть ли не капитулянтство перед буржуазным искусством. Но прошли годы, и теперь уже никого не удивишь съемкой с птичьего полета или горизонта лягушки. Прием стал обиходным и в кинематографии, и живописцы не отказываются от него. К верхней точке нередко обращался, в частности, К. Петров-Водкин. Композиция его натюрморта «Черемуха в стакане» (1932) безусловно подсказана фотографией.

Другая особенность снимков Родченко — тональная насыщенность и фактурность светописного рисунка. Избегая всякой недосказанности, автор подчеркивал материальные свойства предмета за счет максимального сохранения интервала яркости. Каждое изображение — результат строгого отбора зримого материала, углубленного внимания к архитектонике кадра. В лучших работах ничего лишнего и случайного. Композиционное построение всегда подчинено идее, художественному образу.

Вот, скажем, заснята сосна (из цикла «Пушкино»). Здесь она не просто деталь пейзажа, а самостоятельный образ. Густая крона дерева устремилась в беспредельную высь. Вертикальная композиция создает ощущение пространства и вызывает мысли о широте и мощи родного края... Рассматривая снимок, почему-то вспоминаешь замечательный фильм «Летят журавли». Там есть эпизод: герой — Борис — видит в свой смертный час кружащиеся и рушащиеся деревья. Эти кадры по точке съемки сходны с родченковскими «Соснами строевыми». И что же, оказывается, сходство не случайное: оператор С. Урусевский, снимавший картину,— ученик Александра Михайловича по Вхутеину. Будущий оператор учился на графическом факультете, но академические занятия рисунком не мешали ему

увлекаться светописью. Еще на третьем курсе он под влиянием Родченко много фотографировал и даже преддипломную работу представил в виде цикла снимков Москвы.

«Мне приходилось слышать о том,— писал недавно С. Урусевский,— что в картине «Летят журавли» я изобрел «субъективную камеру» и чего-то там еще. На самом деле я ничего не изобретал... Нам с Калатозовым хотелось, чтобы зритель чувствовал себя активным участником происходящего на экране. Применив ручную камеру, мы добивались, чтобы она не фиксировала чье-то состояние, а как бы «переживала» его сама: страдала, бежала, падала, радовалась вместе с героями...»

К такому «вмешательству» в действие когда-то призывал и Родченко, стремившийся широко использовать собственный арсенал технических средств.

Сергей Эйзенштейн работал над «Генеральной линией». В киножурнале появилось фото: из самолета выходит супружеская пара, одетая под иностранцев. Вряд ли кто узнает в них художников А. Родченко и В. Степанову. Но подтверждает подпись на оригинале: «Вступающим в кино на память об их первом выступлении. Сергей Эйзенштейн. Москва, лето 1926 г.».

Александр Михайлович — автор трех фотомонтажных плакатов к «Броненосцу «Потемкин». Самый известный — с детской коляской на лестнице — смонтирован им по личной просьбе режиссера.

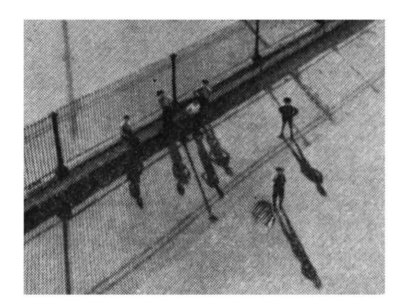
Еще раньше Родченко начал сотрудничать с выдающимся кинодокументалистом Дзигой Вертовым. Делал проспекты и надписи к тематическим номерам «Киноправды», фильму «Шестая часть мира» и многим другим.

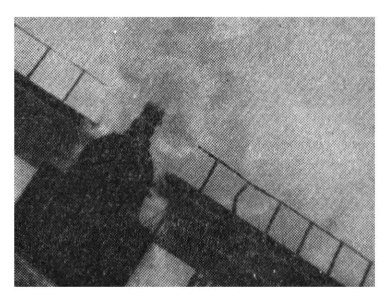
В семейном архиве художника находим записки:

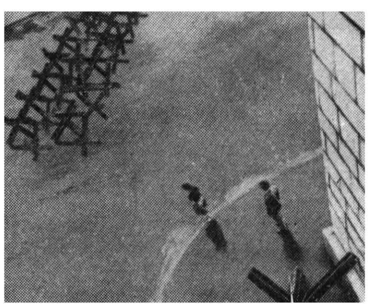
«Родченко, заходи завтра в ВФКИ. Надо решить со съемкой. Есть фотографии. Жду обязательно. Дзига» (1923).

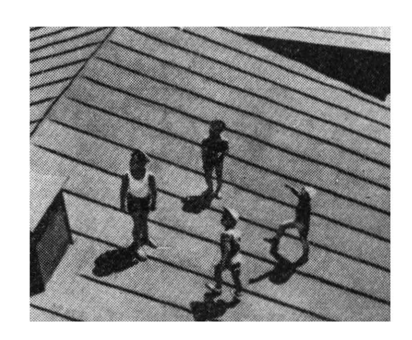
«Уважаемый тов. Голендер, сговоритесь, пожалуйста, с тов. Родченко о кинорекламе (афиша, конструкция на автомобиле, реклама в газете и др.). Дзига Вертов» (9.II.24 года).

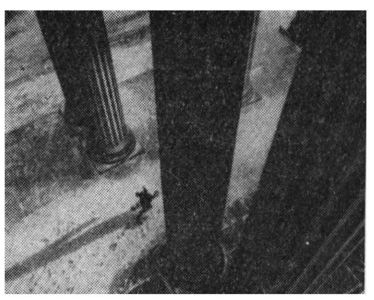
Живописец, сменивший этюдник на «Лейку», тогда целиком разделял теоретические установки киноков. В 1926 году новый иллюстрированный журнал «Советское кино» поместил репродукцию его плаката: зрачок человеческого глаза, окаймленный документальными кадрами. Так фотомонтажер популяризировал принципы вертовского «Киноглаза». Обоих мастеров объединяло стремление искать неожиданные точки съемки, показывать жизнь врасплох, видеть ее с незнакомой











Кадры из фильмов



Старая Москва. 1927. Снимок А. Родченко, сделанный кинокамерой



Охотный ряд. 1927. Снято А. Родченко с помощью кинокамеры

Колонна динамовцев на Красной площади. 1928. Фото А. Родченко

стороны, ускользавшей от привычного наблюдения...

Основа кинематографа — «движущаяся фотография». Привлечение талантливых фотохудожников к работе в кино значительно способствовало повышению изобразительной культуры съемки.

С первого же дня издания журнал «Советское кино» ввел на своих страницах отдел «Фото и кино», который знакомил читателей с фотографиями, «интересными в зрелищном отношении».

Подавляющую часть такого рода образцов составляли снимки А. Родченко. Особенно показательной была серия его фотографий московских домов, заснятых в острых ракурсах. Необычная перспектива преображала знакомую натуру. Пожарная лестница выглядела чудовищным сооружением, а балконы — башней экзотической архитектуры. При всей спорности решения эти работы воспринимались как призыв к обновлению формальных приемов. Неожиданная съемочная точка в сочетании с объемной светотенью несомненно раздвигала границы старых зрительных представлений.

Велико значение гармонии линейного и тонального рисунка, и все же впечатление остается неполным, если оператор заранее не позаботился о выборе лучшей точки. Случайное положение камеры снижает достоверность кадра, дробит композицию, смещает смысловой акцент. Вот почему выбор позиции наблюдения и связанной с ним съемочной точки всегда остается решающим условием.

Увлечение Родченко ракурсами было закономерной реакцией на каноническую съемку «с пупа». К высокой или слишком низкой точке фотографы и операторы обратились с применением ручных камер. Всем известен снимок расстрела июльской рабочей демонстрации 1917 года в Петрограде. Он сделан с крыши «Пассажа» на Невском. Находчивости и смелости фотографа (В. К. Булла) мы обязаны созданием потрясающего исторического фотодокумента. Не случайно Эйзенштейн полностью повторил его композицию в своем фильме «Октябрь».

...Большой художник не только отражает своим творчеством время, в котором живет, но и сам, своей личностью, поведением — всей своей деятельностью является выразителем характера эпохи. Родченко всегда отличали какая-то особая заинтересованность в переустройстве жизни, деловое отношение к роли и долгу искусства в обществе, строившем социализм. С неукротимой энергией и принципиальностью боролся он за повседневное внедрение в быт новых форм искусства.

Его одинаково волновало все — и убранство квартир, и полиграфическая техника, и оформление театральных спектаклей. Он успевал совмещать каждодневные занятия фотографией с рисованием плакатов и устройством различных выставочных экспозиций.

В 1927 году кинокабинет ГАХН (Государственной Академии художественных наук) впервые организовал выставку отечественной и зарубежной кинолитературы. Несмотря на изобилие экспонатов (более тысячи книг и журналов), Родченко прекрасно справился с их размещением. Он же был автором превосходной обложки каталога.

Присущие художнику остроумие, легкость, изобретательность особенно наглядно проявились в его фотоработах. Одно время он много экспериментировал с использованием света. Результатом явились чрезвычайно оригинальные фотоиллюстрации к детской книжке С. Третьякова «Самозвери». По существу, это мультипликация, объектом которой послужила «бумажная скульптура». Художник фотографировал вырезанные из бумаги объемные фигурки людей и зверушек. Кукольные герои расставлялись им для каждого кадра так, что получались забавные жанровые сценки — сюжетные новеллы. Светописные картинки дают основание считать, что Родченко первым ввел у нас пространственную мультипликацию, получившую впоследствии широкое применение на экране.

В кино он пришел убежденным документалистом. Его работа началась с хроникального фоторепортажа труда и быта товарищей по искусству. Верный профессиональной привычке подмечать интересное, он снимал эпизоды подготовки мизансцен, техническое оборудование павильонов, рабочие места осветителей и прочее. Если бы кто взялся теперь писать, скажем, историю второй и третьей фабрик «Совкино», то он не мог бы обойтись без фотодокументов, запечатлевших будни нашего кинопроизводства 20-х годов...

Новаторский дух фотомастера проявился и в критическом отношении к изобразительному строю выпускавшихся фильмов. Став художником кино, он ратовал за равноправие с режиссером и оператором, считая, что их функции во многом совпадают. В одном интервью корреспонденту киножурнала Александр Михайлович высказал следующие соображения на этот счет:

— Я не смотрю так, что место художника в кино сводится к «декоратору»... Его все должно интересовать, и он во всем должен принимать участие... Стены, борода, как натерт пол, как застегнуты пуговицы — все для него одинаково

важно, так как все это есть «материальная среда», тот материал, который он обрабатывает. Даже в игровой картине художник сталкивается с режиссером и оспаривает у него право на лучшее использование материала... В кино важно уметь убрать неработающие вещи, оно не терпит натурализма «как в жизни»... В силу краткости зрительного впечатления приходится многое усиливать или, наоборот, уменьшать... Нельзя, чтобы на экране было 11 бутылок, когда пьют из двух. Все равно остальных зритель не увидит...»

Полемический задор формулировок понятен. Все это говорилось тогда, когда советское киноискусство еще не освободилось от подражания театру и находилось в поисках собственного выразительного языка.

Родченко мечтал о коренной перестройке кинопроизводства по типу хорошо механизированного предприятия. Свое участие в подготовке картин он рассматривал как особый вид творчества, объединяющий усилия инженера и конструктора. Исходя из назначения и свойств применяемых материалов, он агитировал за изготовление экономичных передвижных конструкций вместо грубых, дорогостоящих натуралистических декораций.

Отстаивая самостоятельность творческого лица, Родченко придирчиво выбирал натуру, уточнял композицию кадров, рисовал эскизы костюмов, заново проектировал декорации. Следы этой неуемной инициативы заметно отражают все фильмы, в которых он являлся главным художником («Журналистка», «Альбидум», «Москва в Октябре», «Химизация леса», «Кем быть?» и другие).

Звуковой фильм для детей «Кем быть?» — инсценировка двух стихотворений В. В. Маяковского, осуществленная через год после смерти поэта режиссером В. Жемчужным по сценарию О. Брика...

Излюбленный объект художника — народные празднества, карнавалы, цирковые представления, спортивные состязания. С неизменным увлечением он фотографировал все, что относится к спорту. По предложению Высшего совета физической культуры Родченко готовился к съемке специального фильма «Коньки», о чем свидетельствует переписка с фабрикой «Культурфильм» (1931).

Можно привести и такой документ:

«Межрабпом-Русь». В Губинж. Просим Вашего распоряжения на выдачу нашему художнику-оператору т. Родченко А. М.— списка домов, построенных за 10 лет, а также построек, возводимых в настоящее время, необходимых для съемки картины «Новое строительство Москвы».

Видимо, дальше этого запроса дело не пошло. Но, судя по дате (1927), тема Москвы вскоре получила другой аспект кинематографического воплощения. Остановимся на этом подробнее.

...Второй час ночи. Опустела площадь у Страстного монастыря. Стрелочница проводила последний трамвай. Москва засыпает...

Откуда же появилась толпа «на Твербуле у пампуша»? Причем какая! Студент белоподкладочник, господин в котелке, дама в мехах, поручик, сверкающий погонами. И рядом с ними грязные, мятые шинели окопников...

В августе 1927 года Борису Барнету поручили сделать к десятилетию Советской власти фильм «Москва в Октябре». Срок исполнения задания жесткий — полтора месяца. Режиссер пригласил художником картины А. Родченко.

В архиве Александра Михайловича остались аккуратно сшитые листы так называемых «рабочих карточек». Каждая карточка — пунктуальная опись каждого съемочного дня. Во всех деталях записано содержание кадров, наименование декораций, перечень инвентаря.

«18 сентября. Явка к 9-ти утра. Место съемки — Воробьевы горы. Артиллерийская атака. 8 орудий, из них 4 гаубицы. Шашки, кобуры, винтовки, патроны. Из Посредрабиса: 40 человек рабочих, 15 конных в папахах, 2 юнкера...».

«21 сентября. Явка к 8 утра. Место съемки — Кремль. Из Посредрабиса — 300 человек: 200 юнкерских шинелей, 200 фуражек, 100 шинелей солдат с защитными погонами и для них же 100 фуражек. 200 винтовок, 4 пулемета, лошадь, вывеска «Арсенал 56-го пехотного полка...».

Подобными записями заполнены карточки на все полтора месяца съемок.

Фильм «Москва в Октябре» не претендовал на широкую эпопею. Постановщики по условиям сроков ограничились сравнительно узким периодом: эпизодами уличных боев и свержения власти Временного правительства. Первая часть картины показывала Москву предоктябрьских дней (солдатские митинги, деятельность Московского Совета), а вторая — последовавшие революционные события (вооружение рабочих отрядов, баррикады, штурм и сдача Кремля). В эпилоге — героическая победа восставшего пролетариата.

Сценарий строился на строгом историческом материале и был согласован с Истпартом. Сохранить историческую достоверность фактов помогали живые свидетели — активные участники Октября. Многие из них не только давали практические указания, но и снимались сами.

На долю художника и его помощников выпала дополнительная трудность: согласно сценарию потребовалось «восстановить» некоторые здания, уже снесенные по реконструкции. И это было сделано. Только в одном случае пришлось отойти от документализации. Взятие Алексеевского училища снималось не в Лефортове, как следовало бы, а около Хамовнических казарм — более удобного места для большой массовки (в ней участвовало около двух тысяч человек).

Немалую заботу вызвал также подбор типажа главных действующих лиц. Дело в том, что наряду с массовыми сценами в картине выводились образы таких реальных персонажей, как полковник Рябцев, городской голова Руднев, капиталист Рябушинский и другие. Необходимо было срочно разыскать их фотографии и подобрать исполнителей по признакам портретного сходства. И тут в особенности пригодился опыт Родченко-фотографа.

Фильм закончили своевременно, и с выходом на экран он получил высокую общественную оценку...

●

Мы ничего не пишем о фотографах, пришедших работать в кино. Но ведь хороший оператор — непременно хороший фотограф. Вспомним хотя бы старейших мастеров А. Левицкого, П. Новицкого, К. Кузнецова. Они одинаково безупречно владели кинокамерой и фотоаппаратом. Многие их фоторепортажи теперь входят в сокровищницу образцов советского фотоискусства.

«Интересно было бы сделать книгу из фотографий, пересняв все, что нужно, — и документы, и вещи, и людей». Так начиналась рукопись Родченко, оставшаяся незаконченным разговором о любимом деле. Фотохудожник-новатор не дождался персональной выставки своих работ. Только после его смерти творческое наследие, извлеченное из архивов, стало достоянием массового зрителя. Со стендов дует в лицо порывистый ветер 20-х годов. Дерзновенные пробы, поиски, победы отражают страстное стремление автора служить революции. Он шел в одной шеренге с Маяковским и Мейерхольдом, Эйзенштейном и Вертовым...

Утварь, мебель, декорации, вывески, плакаты, этикетки, обложки, рисунки, снимки... Сколько из осуществленного одним человеком ушло вместе с его эпохой, выполнив свое назначение. Но сколько есть еще того, что продолжает жить и помогает нам идти в будущее.

За что бы ни брался Александр Михайлович, он во всем, что делал, всегда оставался верным своему гражданскому долгу, своему главному принципу: создавать, как говорил, «настоящие советские вещи».

Таким и останется в нашей памяти и в истории нашей культуры этот трудолюбивый, вдумчивый, талантливый художник-боец.

Сергей УРУСЕВСКИЙ

Несколько слов о Родченко

Всегда немногословный. Высокий, очень складный. Бритая голова. Бриджи, краги, рубашка с большими удобными карманами. Несколько снисходительная, ироническая улыбка на умном лице.

Таким я помню этого человека, к которому мы так тянулись в нашей юности...

Друг Маяковского. Он был в числе той интеллигенции, на том ее левом фланге, который возглавлял Маяковский.

А. Родченко известен как великолепный мастер фотографии, новатор, всколыхнувший мещанский мирок, обывательщину, бросивший вызов общественному вкусу.

Но фотография являлась лишь одной стороной его творчества.

Родченко был многогранным художником.

Он и живописец, станковист.

Он и оформитель книг. Почти все книги первых изданий Маяковского были оформлены им. А первое издание поэмы «Про это» Родченко очень неожиданно и интересно проиллюстрировал сложными фотомонтажами. Маяковский, высоко оценивая его работу, на одной из книг, подаренных Родченко, написал: «Дорогому Родченко. Соавтор Влад.».

Родченко был также и плакатистом. Много плакатов сделано им к рекламным стихам Маяковского.

Выступал он и как театральный художник. Кстати, вторая половина пьесы «Клоп» в театре Вс. Мейерхольда была оформлена Родченко.

Поэтому нельзя рассматривать Родченко как мастера фотографии, изолированно от всего его остального творчества. Хоть бесспорно, действительных вершин достиг Родченко именно в фотографии.

На страницах журналов того времени фотографиям Родченко отводилось такое же почетное место, как и работам художников Дейнеки, Моора и других.

Его фотографии достаточно известны. Неожиданный ракурс, острота, всегда новый, необычный взгляд на объект съемки, предельная выразительность. И предмет, который мы хорошо знаем, на его фотографии воспринимается, как впервые увиденный.

Но поиск Родченко никогда не был поиском ради поиска, в отличие от талантливого и интересного, но заумного «фокусника» Мохоли Надь. Все фотографии Родченко абсолютно четко и ясно выражают мысль автора.

Его фотографии и сегодня также молоды и современны.

Родченко жил в доме напротив Почтамта, где находились и мастерские нашего института. Окна его квартиры выходили во двор. Только в этом дворе он сделал множество фотографий. Двор этот был снят им сверху, снизу, в различных ракурсах и с разных точек. И двор этот, по которому мы проходили каждый день и в котором не видели ничего интересного, вдруг на фотографиях Родченко открывался для нас с совершенно неожиданной стороны, были ли это пожарные лестницы, уходящие вверх, балконы на фоне кирпичной стены, пустой двор, снятый им из окна его квартиры на восьмом этаже, или колонны студентов, готовившихся к параду.

Все являлось объектом съемок для Родченко. И во всем он как художник находил свою прелесть.

А серия портретов В. Маяковского, снятых Родченко, является величайшим памятником как поэту, так и самому Родченко.

Я до сих пор не могу понять, чем в них достиг Родченко такой силы выразительности.

Сняты они строго, просто, с рассеянным светом, без каких бы то ни было эффектов. На нейтрально-сером фоне — только лицо Маяковского. В некоторых — совершенно симметричная композиция, Маяковский смотрит прямо в объектив. Почти протокольная съемка. И в то же время портреты эти невероятно выразительны, монументальны.

Ведь есть и другие фотографии Маяковского. А волнуют и так точно выражают образ великого поэта именно те, которые сняты Родченко.

Таким вот мы все и запомнили В. Маяковского.

В чем же сила этих фотографий?

Может быть, нас волнует самый объект?

Может быть, умное, вдохновенное лицо самого поэта так действует на нас?

Но вот портрет простой женщины. Он тоже снят без всяких ухищрений, строго и скромно. Взгляд ее опущен. Большую часть фотографии занимает черный платок в мелкую белую точечку на голове женщины. «Мать»,—читаем мы под фотографией. И этот портрет также приковывает к себе внимание. И опять мы не понимаем, чем же Родченко достигает того, что портрет так трогает, так действует на нас.

Видимо, это и есть то мастерство, тот высочайший профессионализм, где трудно разложить все на элементы. Мастерство, которое определяется одним словом — искусство.

Родченко был беспощаден к себе. Он давал в печать только незначительную часть своих работ. Так, некоторые портреты Маяковского, которые он считал неудачными, были опубликованы им только после гибели поэта. Зайдя к нему однажды, мы застали его за ретушью дефектов, царапин известной теперь фотографии Маяковского — Маяковский с черным псом на руках. «Это я вытащил из корзины»,— сказал он.

Потрясенный смертью поэта, Родченко неистово снимал его похороны. Снимал народ, заполнивший улицы, балконы, крыши домов, народ, провожавший своего любимого поэта.

«Если бы он знал»,— называлась статья Родченко, напечатанная в то время в «Литературной газете». Если бы он знал, утверждал в ней Родченко, о тех чувствах, которые были выражены народом в те дни, он никогда не совершил бы того, что совершил.

К сожалению, этих фотографий так никто и не увидел, так как аппарат оказался испорченным.

Я очень благодарен А. Родченко за те занятия, которые он проводил с нами, студентами, в институте. Он вел очень короткий курс ознакомления с фотографией. Лично мне эти занятия дали очень много.

Мы с нетерпением ждали их начала. Представляли себе, как наконец получим в руки фотоаппарат, к которому многие из нас так рвались, как начнем снимать пейзажи, портреты.

И мы были очень разочарованы, когда Родченко, придя на занятия, как бы забыл о фотоаппарате.

Он повел нас в лабораторию. Положил на стол лист белой бумаги. Осветив его сбоку лампочкой. Между источником света и бумагой поставил не-

Студент ВХУТЕИНа Сергей Урусевский (1932).
Фото А. Родченко





сколько предметов, которые отбросили тени на бумагу. Заменив затем простую бумагу фотобумагой, он засветил ее и обработал. Получилась своеобразная композиция из теней и предметов.

Потом он предложил сделать то же самое каждому из нас.

И мы принялись составлять композиции из самых разнообразных предметов. Колба, очки, кусок мешковины, ножницы, ключи, монеты, кисти, спички, кружева, всевозможная стеклянная посуда — все являлось предметом наших упражнений.

Когда на бумаге возникала, как нам казалось, интересная, содержательная композиция, мы фиксировали ее. На фотобумаге появлялись силуэты предметов с причудливыми тенями от них.

Вскоре мы так увлеклись этой работой, что она превратилась для нас даже в своеобразную игру. И, часто возвращаясь домой, мы продолжали строить фантастические композиции, засвечивая «дневную» фотобумагу на косых лучах заходящего солнца.

Особенно увлекались мы игрой теней от прозрачной стеклянной посуды.

И в этой лабораторной работе мы постепенно поняли, что такое свет и тень, борьба черного с белым, поняли природу фотоматериала, природу фотографии.

Так, незаметно для нас, Родченко дал нам основные понятия о фотографии как искусстве, которое имеет свою силу выразительности, свою пластику.

Но только теперь мы можем полностью осознать, какую огромную ценность имели для нас эти занятия. И мы благодарны за это Родченко-педагогу. Благодарны ему за то, что он уберег нас тогда от легкого и скользкого пути получения быстрого результата от съемки фотоаппаратом голого сюжета.

Я уже говорил, что мы, студенты, всегда тянулись к Родченко. Позже я понял, что эта тяга была взаимной. Не случайно он был всегда окружен молодежью. И не случайно, конечно, он просил меня однажды свести его в наше студенческое общежитие, которое находилось в Лефортове.

Мы долго ехали по Москве. Он как всегда почти не разговаривал. А в общежитии больше ходил по комнатам, по коридорам, присматривался, обо всем расспрашивал, но почти не снимал, хоть и приехал с этой целью.

Фотографии, которые здесь помещены, подарил мне Родченко. Они сняты именно там, на крыше общежития. Кстати, это было сделано так незаметно, что я даже и не уловил, когда именно Родченко их снял. Хоть на одной из фотографий снят им сверхкрупный план.

Заметив мое пристрастие к фотографии, Родченко, уже после окончания курса, предложил мне заходить к нему. И я пользовался каждым удобным и неудобным случаем, чтобы побывать у него, послушать его добрые советы и понаблюдать за его работой. И когда бы я ни заходил, он всегда работал, работал увлеченно.

Родченко очень радовали бы то признание и тот размах, которое получило в нашей стране развитие фотоискусства.

Но я представляю себе, как он обрушился бы на бытующее у нас иногда понятие «художественной фотографии», вся «художественность» которой заключается в отходе от принципов фотографии, в использовании ложных средств выразительности, в плохо скрытой инсценировочности, в претензии на «живописность». Такие фотографии у нас часто называют почему-то надуманным словом «фотоэтюд».

О Родченко пишут редко. Несправедливо редко. А творчество его требует специального исследования.

Его имя известно не только у нас, но и за рубежом.

Я видел недавно небольшую монографию о нем, изданную в Чехословакии. Почему же у нас, на родине этого талантливого художника, о нем забывают?

◀ «На крыше общежития ВХУТЕИНа». Фото А. Родченко

Л. АННИНСКИЙ, Я. БЕРЕЗНИЦКИЙ,
Г. БОГЕМСКИЙ, Ю. БОГОМОЛОВ,
С. ВОЛКОВ, Л. ГУРЕВИЧ,
В. ДМИТРИЕВ, Н. ЗОРКАЯ,
Н. ИГНАТЬЕВА, А. ИНОВЕРЦЕВА,
В. МИХАЛКОВИЧ, И. РУБАНОВА,
И. СОЛОВЬЕВА, Гр. СТЕШЕНКО,
М. СУЛЬКИН, М. ТУРОВСКАЯ,
Г. ХАЛТУРИН, М. ЧЕРНЕНКО,
В. ШИТОВА

На экранах мира — 1967

Перед читателем — короткие рецензии на пятьдесят зарубежных фильмов большинство которых вышло на экран в 1967 году. Фильмы разные — более удачные, менее удачные,— однако каждый из них, думается нам, в той или иной мере показателен для определенных процессов, происходящих ныне в мировом кинематографе.

В задачу авторов, разумеется, не входило проанализировать эти процессы во всей их сложности: предлагаемые читателю короткие рецензии — это, так сказать, один из подступов к теме, и естественно, что разговор об определенных явлениях зарубежного кинематографа, нашедших свое выражение в рецензируемых фильмах, будет продолжен. К некоторым, наиболее значительным из отрецензированных на последующих страницах фильмов мы еще вернемся.

Читатель обратит, наверное, внимание, что большинство фильмов, о которых пойдет речь, было показано на конкурсных и внеконкурсных просмотрах Пятого Московского международного кинофестиваля, состоявшегося летом нынешнего года. Это не случайное совпадение: Московский фестиваль 1967 года — года пятидесятилетия Октября — носил особо представительный характер, большинство участвовавших в нем стран прислало на фестиваль свои действительно самые новые и самые интересные работы текущего года. Многие из показанных на фестивале фильмов москвичи и фестивальные гости столицы смотрели первыми — задолго до премьер этих картин в соответствующих странах. Едва ли на каком другом из международных кинофестивалей возникала столь широкая и представительная картина состояния мирового кинематографа. Надеемся, что в предлагаемых вниманию читателей рецензиях нам ее удалось в какой-то мере отразить.



АНЖЕЛИКА И КОРОЛЬ
БЕЛАЯ ДАМА
БИТВА ЗА АЛЖИР
БОЛЬШАЯ БЕЛАЯ БАШНЯ
БОЛЬШАЯ ПРОГУЛКА
БОЛЬШОЙ ПРИЗ
БРОНИРОВАННЫЙ ФУРГОН
ВВЕРХ ПО
СПУСКОВОЙ ЛЕСТНИЦЕ
ВЕРНЫЙ СОЛДАТ
ПАНЧО ВИЛЬИ
ВЕСЕННИЕ ВОДЫ
ВЕСТЕРПЛЯТТЕ
ВЕТЕР С ОРЕСА
ВОР
В РАЗГАРЕ НОЧИ
В СЕЛЬВЕ НЕТ ЗВЕЗД
ГОРИТ ЛИ ПАРИЖ?
ДАКИ
ДЕЛО БРАТЬЕВ НАВЕС
ДЕСЯТЬ ТЫСЯЧ ДНЕЙ
ДИКИЙ ГЛАЗ
ДНЕВНИК РАБОЧЕГО
ДОРОГА НА ЗАПАД
ЖЕНЩИНА В ПЕСКАХ
ЖЕНЩИНУ
И ЦВЕТКОМ НЕ УДАРИШЬ
ЖИЛЕЦ
КАЖДОМУ СВОЕ
КАЙФАНЕС
КОРАБЛЬ ДУРАКОВ
КТО БОИТСЯ
ВИРДЖИНИИ ВУЛЬФ?
КТО ЗНАЕТ?
КТО ХОЧЕТ УБИТЬ ДЖЕССИ?
МАРЫСЯ И НАПОЛЕОН
НГУЕН ВАН ЧОЙ
НЕДРА
НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ
НОЧЬ ГЕНЕРАЛОВ
ОДНИМ ЧЕЛОВЕКОМ БОЛЬШЕ
ОМБРЕ
ОПЕРАЦИЯ
«СВЯТОЙ ЯНУАРИЙ»
ОТЕЦ
ОТКЛОНЕНИЕ
ПОДОПЕЧНЫЙ
ПОЛНЫЙ ВПЕРЕД!
ПРОФЕССИОНАЛЫ
РОМАНС ДЛЯ КОРНЕТА
СКАНДАЛ В СЕМЕЙСТВЕ
ТРЕТЬЯ КЛЯТВА
УЧИТЕЛЮ, С ЛЮБОВЬЮ
ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ
ХЛЕБ И РОЗЫ



«АНЖЕЛИКА И КОРОЛЬ» (ФРАНЦИЯ)

Бернар Бордери за два года выпускает четвертую «Анжелику». Бернар Бордери, по данным справочников, режиссер и продюсер. Можно сказать также, что Бернар Бордери — это псевдоним определенного процесса, псевдоним безымянного, безличностного — имперсонального — авторства массового кинолубка.

У кинематографа, именуемого Бернар Бордери, свои костюмы и реквизит. Шляпы с неограниченным количеством страусовых перьев. Твердые корсажи, подающие груди, как на подносе. Великолепные стекляшки брильянтов. Окровавленные плоеные рубашки. Загадочные алхимические реторты, ступки, змеевики, где все разноцветно дымится и булькает. Скорбно улыбающийся в сумраке заброшенного дворца портрет — «как живой». Восточные курильницы — черт его знает, какой восток — Персия, Аравия, Индия, вам же сказано: восточные.

И восточная жестокость: вот он, таинственный посланец в чалме, невозмутимо следит за четвертованием и просит бисировать его, поскольку какие-то детали муки ускользнули от его штудирующего взора. Вот тот же длинноглазый красавец под протестующие взвизгивания свободолюбивой французской графини Анжелики, которой он уже объявил о предстоящем ей изнасиловании, любуется в окно, как тяжелые бичи полосуют атласистую черную кожу рабыни...

Изнасилование, спасение, триумфы, подземелья, чудеса, детоубийства, опять спасение, скачки («лошадей! лошадей! полцарства за хорошую конюшню!» — требует то, что именуется Бордери) — хитроумнейшие и лишенные малейшего смысла интриги, козни и снова спасения... Сюжет-непоседа ни секунды не замедлит, давая распутать себя, ибо у кинематографа, именуемого Бордери, свой закон — закон полной сосредоточенности на необыкновенной данной минуте при условии полного безразличия к тому, что было минутой раньше или будет минутой позже. Все «почему» и «потому что» отменяются в монтаже упоительных и бессвязных событий, роскошных «исторических» фраз, пышных, как те самые страусовые плюмажи. Вся логика вроде бы откладывается на потом: вы не понимаете, почему хромой и горестный мудрец, изувеченный красавец граф Пейрак, сожженный на Гревской площади, утонувший в Сене и при всем том живехонький, не желает открыть свои объятия обретшей его и в слезах бегущей за ним в дезабилье Анжелике?— ждите следующей серии.

Но и в следующей серии вас опять заморочат монтажом лубочных аттракционов, верченьем лубочных диапозитивов.

«Анжелика» во Франции — среди лидирующих по сборам фильмов. Оттого ли, что Робер Оссейн — сегодняшний идеальный актер для подобных фильмов, и пришлось воскрешать из пепла его героя, чтобы серия не иссякла? Оттого ли, что в зрителях еще живет былая наивность потребителей романов из «принцесской жизни», с неслабеющим наслаждением повторяющих: «Мерзавец!— вскричал герцог...» Оттого ли, напротив, что зритель начисто утратил эту наивность и спешит на «Анжелику» из снобизма, как коллекционер, способный получить удовольствие именно от ее пестроты и бессмыслицы, от ее пряничного рыночного романтизма?.. Сама же «Анжелика» делается всерьез — это именно лубок в чистом типе его, отпечатанный новейшими средствами на истменколоровской или техниколоровской пленке. Как таковой он подлежит исследованию, как подлежит исследованию спрос на него.

А. ИНОВЕРЦЕВА

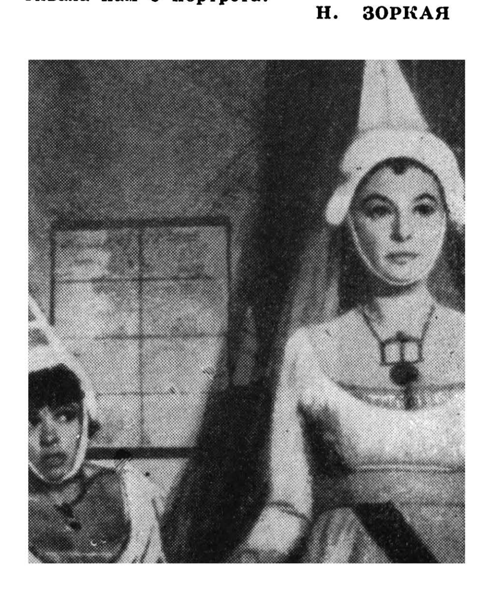
«БЕЛАЯ ДАМА» (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

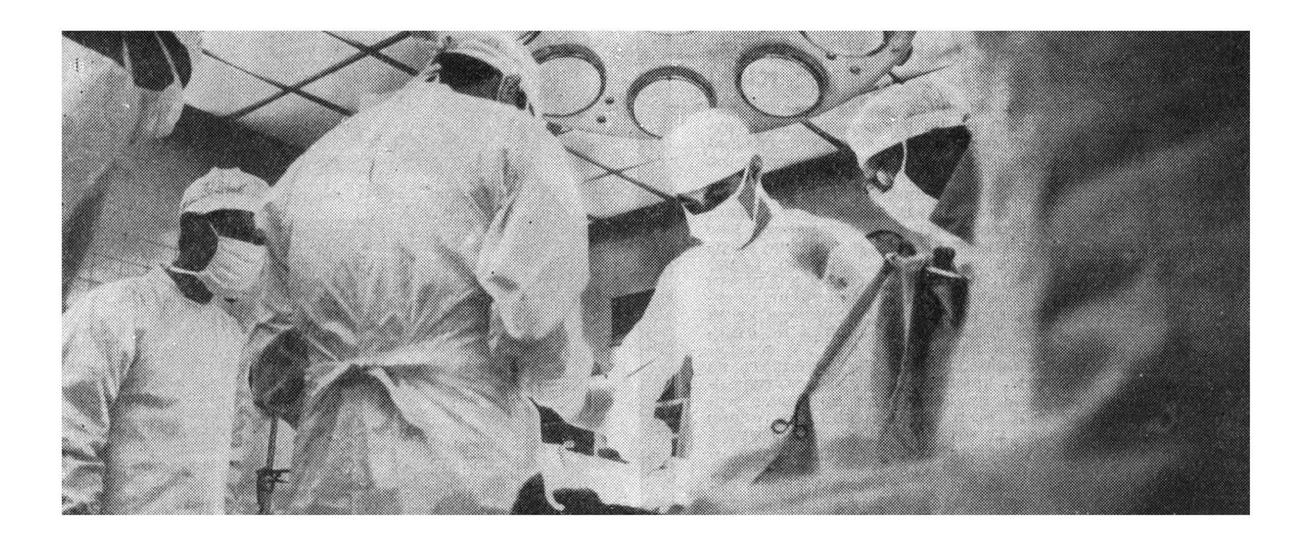
В маленьком чехословацком городе на музейной стене средь экспонатов — алебард и мечей — висит портрет Белой дамы. Бывшая владелица замка, где бродят теперь экскурсанты, в средневековом своем обличье глядит с полотна глазом живым и хитрым. Горожане почитают ее своей патронессой, ставят цветы и свечи. Всем известно, что Белая дама в ночной час сходит с портрета, минует гулкие залы, спускается в город и творит там добрые дела. Как бы ни клеймили его «предрассудком» и «пережитком феодализма», миф Белой дамы неистребим в веках.

Взяв традиционный сюжет явления призрака, богатый комедийными возможностями, авторы фильма Карел Михал и Зденек Подскальский дали чрезвычайно остроумный и современный его вариант. И хотя действие порой перегружено и ему недостает грации и ритма, в финале режиссерское решение поднимается до емкого кинематографического гротеска.

Все дело в том, что доморощенный, старый добрый миф авторы столкнули с мифами новыми, теми мифами, которые произрастают на почве, долженствующей быть научно разработанной и приносить реальные, а не воображаемые плоды. Белой даме — продукту темных суеверий — противостоят в фильме «отцы города», вполне современные и узнаваемые наставники, два унылых, хоть и не злых, два многоречивых, хотя сказать им особенно нечего, два вновь посвященных рыцаря бумажки и отчетности. Есть еще приезжее начальство, чьи жесты оратора уже доведены до рывков марионетки, а лозунги вырываются изо рта как запрограммированные фразы робота. Озадаченные идеологической чистотой своей паствы, пастыри немало усилий тратят на борьбу с Белой дамой, причем борьба идет кампаниями и волнами, от сурового разоблачения мифа до постановки его себе на службу. Загвоздка только в том, что в отличие от кампаний и фикций дела добротворца-призрака материализованы. Подобно чудесному ключу из фольклора, забила светлая струя — попробуйте, холодная, брызжет!— в водопроводе, которого годами, отирая пороги, добивалась от городского совета почтенная мать семейства. А сама Белая дама при роковом бое часов так и застыла на своем полотне с водопроводными клещами в руке, не успев их бросить, — неопровержимым доказательством и уликой. В городе праздник по случаю открытия нового моста. Все есть—и оркестр, и гирлянды, и флаги, и дети с букетиками, и громкие речи. Нет только моста. Он не выстроен к сроку по причине организационных трудностей и неполадок. Но грянул оркестр, и, не дрогнув, участники праздинества с цветами и песнями двинулись к реке, вошли по щиколотку, по пояс, по шею и, наконец, довольные, двинулись вплавь к другому берегу как раз в том месте, где должен перерезать русло новый мост. В это время Белая дама улыбалась своей хитрой улыбочкой и подмаргивала нам с портрета.

Н. ЗОРКАЯ





«БИТВА ЗА АЛЖИР» (ИТАЛИЯ)

Постановщик этого фильма Джилло Понтекорво как-то сказал, что если бы уже не было известного произведения, носящего такое название, ему хотелось бы назвать свою картину «Рождение нации». Действительно, «Битва за Алжир» — это фильм о национальной революции, увенчавшейся рождением новой, свободной Алжирской республики. Фильм поставлен в манере документальной реконструкции — воссоздания подлинных исторических событий.

Фильм Понтекорво — широкое эпическое полотно, и герой в нем коллективный — восставший народ. Режиссер снимал свой фильм в содружестве с алжирскими кинематографистами. Стремясь к максимальной достоверности, режиссер отказался от профессиональных исполнителей.

На преследования, пытки, массовые расправы восьмидесятитысячное население Касбы ответило героической борьбой. Безжалостным «пара́» генерала-оасовца Матье хитростью и террором удается одного за другим ликвидировать трех руководителей восстания. Они уже торжествуют победу, думают, что обезглавили революцию. «У них нет больше руководителей,— объявляет Матье своим офицерам,— злокачественная опухоль вырезана». Но торжество его длится недолго. В декабре 1960 года поднимается новая волна освободительного движения: из Касбы — сердца города — на улицы и площади выкатывается неудержимый вал народной демонстрации, требующей независимости Алжира. Так, в результате длительной и жестокой борьбы алжирцами была завоевана свобода.

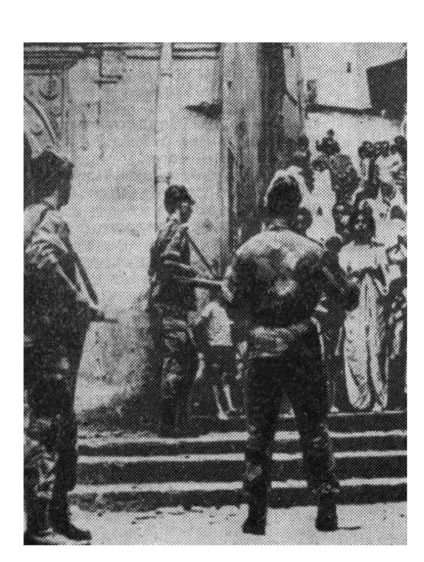
Создателям фильма удалось передать накал этой борьбы, раскрыть этап за этапом ее ход. Фильм настолько достоверен, что умело вплетенные в его ткань куски подлинной кинохроники тех лет и фотографии воспринимаются как однородный материал, гармонически сливающийся с игровыми эпизодами.

Фильм Понтекорво — бесспорно, самое масштабное и значительное произведение, созданное итальянскими кинематографистами за последнее время. Джилло Понтекорво вновь подтвердил, что он один из наиболее интересных и многообещающих мастеров кино Италии.

Отдавая должное силе художественного воздействия и документальной правдивости фильма, можно было бы упрекнуть режиссера в чрезмерной яростности, жестокости ряда сцен. Несомненно, если бы вместо некоторых, пусть даже абсолютно достоверных эпизодов создатели фильма прибегли к художественному обобщению, впечатляющая сила фильма, наверно, только бы усилилась. Но режиссер, видимо, старался сохранять верность избранной им манере, стилю фильма, а главное — сам был захвачен воссоздаваемой им эпопеей беспримерной борьбы, в которой жестокости колонизаторов противостоял героизм восставшего народа.



Г. БОГЕМСКИЙ



«БОЛЬШАЯ БЕЛАЯ БАШНЯ» (ЯПОНИЯ)

«Предательство и интриги в борьбе за почести...»

«Ознакомление с закулисной жизнью медицинских деятелей!»

Такими лозунгами рекламный проспект фирмы «Дайэй» призывает зрителя на новый фильм одного из ветеранов японского кино Сацуо Ямамото, поставленный им по сценарию Синобу Хасимото, не менее известного кинодраматурга, одного из авторов фильмов Куросавы «Жить», «Расёмон», «Семь самураев».

К этим рекламным призывам я бы добавил: «Вы будете присутствовать на операциях желудка и легкого, сможете увидеть, как происходит вскрытие тела... Зрелище — не для слабонервных!»

Все это действительно есть в картине «Большая белая башня». Есть и предательство, и интриги, и знакомство с закулисной жизнью деятелей медицины, и вспарываемый ловкими руками хирурга живот, и кровь, и кишки, и т. д. и т. п.

Но картина Ямамото гораздо шире того общественного круга, о котором она рассказывает, и герой ее, рвущийся всеми правдами и неправдами к профессорской должности, напористый и умный, обаятельный и коварный Зайзэн меньше всего похож на «шакала», «волка», «тигра», «лиса» — этими эпитетами заклеймил его рецензент «Спутника кинофестиваля». Нет, Зайзэн не хуже других, участвующих в этой бесчестной игре (правда, и не намного лучше их). Он, этот сын полунищей крестьянки, более чем кто-либо другой достоин профессорского места, но борется за него теми же способами, как боролись наверняка его предшественники. Здесь можно говорить о том, что фильм раскрывает природу карьеризма, но это не поможет уяснить смысл фильма, исследующего одну из граней общественной жизни современного буржуазного общества — механизм борьбы нескольких группировок в научном мире, причем не принципиальной борьбы за торжество тех или иных научных взглядов, а битвы за теплые места, за субсидии, за почести и славу.

И то, что действие вынесено в науку медицинскую, лишь еще острей подчеркивает античеловеческую сущность этой борьбы, ведь при этом невольно упускается, что медицина существует для спасения людей.

Зайзэн (его с подкупающей искренностью играет восходящая звезда японского кино Дзиро Тамия) побеждает. И не важно, что, увлекшись борьбой, он забывает о главном своем назначении, не важно, что по его недосмотру погибает больной. Главное — он победил, он — профессор. Хотя на пути к этой победе он не заметил, как потерял кое-что — потерял достоинство Человека, Врача.

М. СУЛЬКИН

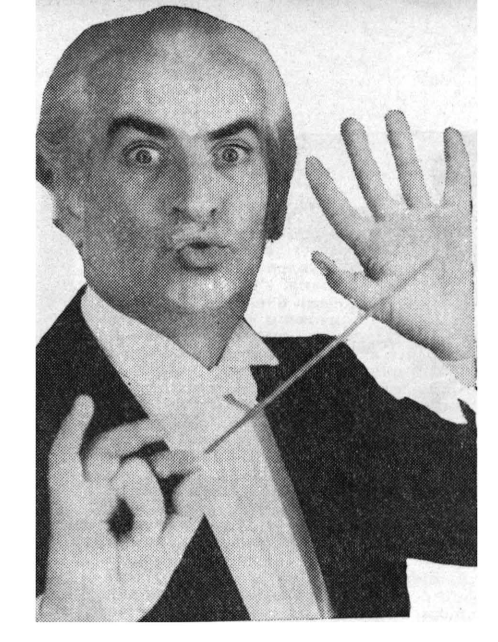
«БРОНИРОВАННЫЙ ФУРГОН» (США)

Время подвигов кончилось, началась эпоха ограблений, хотя внешне ничего не изменилось: руки тянулись к рукояткам револьверов, по стойке салуна скользили стаканчики с виски, и взмыленные лошади дилижансов привычно замирали у почтовых контор.
Фильм Берта Кеннеди «Бронированный фургон» — об этом странном отставании быта от хода времени, о людях, которые стареют и не замечают, что справедливость уже не восстанавливается нормальными вестерновскими средствами. Старый ковбой (его играет Джон Уэйн) сидит в тюрьме по ложному доносу, его ранчо отнято заклятым врагом, нового хозяина бессмысленно вызывать на честный поединок — он все равно не пойдет, а убивать из-за угла или даже глядя прямо в лицо глупо, тогда не отделаешься несколькими годами каталажки. Что же остается — вертеть кольт на пальце, выстрелом выбивать из чужих рук мелкие предметы, крушить мебель в салунах — все эти картинные ритуалы не более чем цирковые номера, игра на публику. И если невозможно достойное дело, то на комическом разломе устаревших эскапад аттракционом под занавес рождается идея великого ограбления — преступления века.
Преступление оправдано — обчищают мерзавца, того самого, что отнял ранчо у героя Джона Уэйна. К делу готовятся тщательно, по первому классу, на уровне достижений цивилизации: против закованного в броню фургона, из окошечка которого смотрит недавно изобретенный пулемет, выставляется не меньшая техническая новинка — нитроглицерин. Чтобы обезопаситься от грозного отряда стражников, применяются обходные маневры, заключают договора с нейтральными индейцами, десятки раз рассчитываются секунды маршрута, и когда наступает день, механизм срабатывает с головокружительной легкостью.
Но в этом гангстеризме, замешанном на скуке и бесперспективности жизни, нет ни счастья, ни полнокровного ощущения победы. Фургон — слишком мелкая ставка для свободных людей и в то же время единственное доказательство реальности их существования, и герои фильма, одержимые безрадостным максимализмом, знают только фургон и не замечают, что за пределами дороги, по которой проносится бронированное сокровище, расстилаются прерии и бродят изголодавшиеся индейцы.
Великая выдумка не срабатывает, золото, смешанное с мукой, попадает в руки изнуренного племени, нападавшим достается лишь пара мешочков. В конце фильма распределены награды — каждому по его достоинствам: одному — побольше, другому — поменьше; выигрыш невелик, но все же это был выигрыш, и за ним забылись мысли о старости, о голодных, о долгих днях безделия, забылось то горькое, что в какой-то момент прояснилось за этим лихим хороводом скачек, взрывов и револьверной акробатики. Впрочем, в фильме Б. Кеннеди больше лихости, чем трагизма. Наметившуюся драму режиссер заменяет военизированными играми. Ему, вероятно, верится, что на долю героев фильма еще хватит бронированных фургонов...

В. ДМИТРИЕВ, В. МИХАЛКОВИЧ

Среди десятка с лишним фильмов, присланных Соединенными Штатами для показа на Московском фестивале, «Бронированный фургон» занимает особое место. Это откровенно «голливудский» фильм, фильм массовой продукции. Большинство остальных было умело подобрано с расчетом на то, чтобы у зрителей-москвичей сложилось впечатление свободы американского кино от известной голливудской «эстетики» и могли бы убедить нас в его «независимости», «прогрессивности». Словом, повторилось то, о чем писали Ильф и Петров: «Москва видела лучшие картины лучших режиссеров... Американцы «выстреливают» в год восемьсот картин. Конечно, мы подозревали, что эти остальные семьсот девяносто картин не бог весть какое сокровище...» Не будем забывать о реальностях американской кинематографии. В этом смысле «Бронированный фургон» показателен.



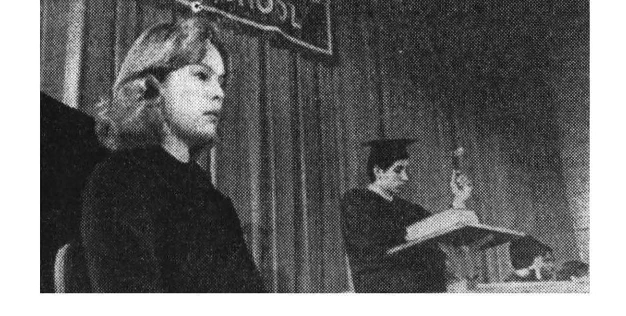


«БОЛЬШАЯ ПРОГУЛКА» (ФРАНЦИЯ)

У Жерара Ури безошибочное чувство зрителя. Как и его «Разиня», показанный на Московском фестивале 1965 года, «Большая прогулка» бьет все кассовые рекорды. Жерар Ури знает секреты: традиционный простак французского кино — Бурвиль, традиционный хитрец — де Фюнес. Это половина успеха. А если добавить десяток-другой выдержанных гэгов, щепотку галльского юмора в отточенном диалоге, чуток леденящих душу ситуаций, непременную философичность в самом дешевом, карманном издании да парочку насмешек над англичанами,—готова отличная коммерческая комедия, безукоризненно точно рассчитанная на почти профессиональную кинематографическую память постоянного посетителя кинотеатров. Зритель отвечает взаимностью, улыбкой, простейшим хохотом узнавания — еще бы, за две фразы он предвидит остроумную реплику, за эпизод — комический пинок; зритель знает — если на стене висит ружье, в финале будут палить из орудий. И зритель рвется в кино, чтобы удостовериться в своей проницательности. А удостоверившись, благодарно хохочет. Тем более что Ури не так прост, чтобы предлагать зрителю только знакомое. Он умнее и опытнее, он заворачивает весь набор испытанных гримас, ситуаций и гэгов в новехонькую военно-патриотическую обертку: два француза спасают во время минувшей войны английских парашютистов, флегматиков и растерях.
В самом деле: сколько ведер краски опрокинул в своих картинах на неповинных прохожих великий Чарли? И чем это грозило неловкому маляру? Ну, парой пинков в зад, ну, полицейской дубинкой по затылку, не больше. А если Бурвиль опрокидывает ведро с краской на парадный мундир немецкого офицера в оккупированном Париже? Тут уж не до юмора, тут одна кара — к стенке. Или переодевание — извечный закон фарса: то кельнера примут за герцога, то наоборот. И Ури переодевает английского парашютиста и французского маляра в немецкие генеральские мундиры... Примеры можно умножить... Должен признаться: почти полкартины я ждал, когда же начнется бой пирожными, запамятовав, что поскольку на экране война— с кондизделиями туго. Но Ури и тут не обманул ожиданий — сообразил подходящий оккупационный эрзац и учинил грандиозное побоище тыквами, что, несомненно, оригинальнее, кинематографичнее и достовернее.

Можно возразить, что это достаточно знакомо: «Бабетта идет на войну», «Мистер Питкин в тылу врага», «Где генерал?», «Младший сержант и другие». С течением времени война в этих фильмах обнаруживала свою комическую условность, точнее, возможность этой условности в ничем не ограниченной нелепости военной действительности. Это справедливо, но в названных картинах многое делалось чисто интуитивно, с неосознанным желанием совершить над печальной памятью зрителя акт своеобразного комедийного психоанализа. В «Большой прогулке» принцип фарса на острие ножа сформулирован с математической точностью «хорошо скроенной пьесы».
Перечисленные фильмы и так были похожи друг на друга, даже «Жизнь в замке» при всей ее изысканной ироничности использует те же ситуации, что и глупейший «Мистер Питкин». И трезвый коммерческий расчет Жерара Ури, доводящего до логического конца сюжетику и стилистику военного фарса, исчерпывает все возможности. Ситуация исчерпана. Жанр нуждается в новом сопротивлении, подобно герою «Казановы 70», которому, чтобы переспать с отдающейся ему женщиной, надо пережить мгновение ужаса или, как сказал бы Куртеден, «активное сопротивление эротического материала».

М. ЧЕРНЕНКО



«ВВЕРХ ПО СПУСКОВОЙ ЛЕСТНИЦЕ» (США)

В некоторых казенных многоэтажных домах заведен такой порядок: подняться на верхний этаж можно на лифте, но спускаться вниз следует по лестнице. Эта лестница называется спусковой.

Героиня фильма режиссера Роберта Маллигена, молодая учительница Сильвия (ее играет Сэнди Деннис), не сумев занять место в лифте, торопится наверх пешком, хотя, наверное, разумнее было бы дождаться возвращения лифта.

В классе, куда спешит Сильвия, разбросаны осколки разбитого стекла. Наверное, существует какой-то административный механизм, в котором нужно только нажать кнопку, чтобы пришел человек и вымел разбитое стекло. Молодая учительница не очень разбирается в этом механизме, да и не слишком надеется на него. На следующее утро до начала занятий она сама заметает осколки.

Сильвия преподает английскую литературу ребятам из окраинных кварталов большого промышленного города, где взрослые (учителя из той же школы), идя вечером с работы мимо группы подростков, любопытных и недоброжелательных, только заметным усилием воли заставляют себя не ускорять шаги. Ораве таких вот подростков, гомонящих на переменах и хамящих на уроках, молодая учительница («училка» — говорят ученики) должна будет привить любовь к Диккенсу и другим классикам.

Вообще-то в школе существует давно налаженная, хорошо отрегулированная педагогическая машина приобщения ребят к знаниям и дисциплине. Машина управления эмоциями и поступками учеников. Тут есть много механических приспособлений и кнопок. Анкеты и опросные листы, которые надо регулярно заполнять и вовремя сдавать. Многочисленные картотеки, учитывающие психические склонности и особенности учеников. Существует целая система запретов и ограничений, существуют многочисленные пункты распорядка дня. Нужны всего лишь некоторый опыт, известная привычка, чтобы научиться пользоваться этими нехитрыми педагогическими кнопками и клапанами. Так можно воспитывать и обучать с минимальными душевными и моральными затратами.

А Сильвия все как-то не может приспособиться, все не успевает заполнять необходимые и неотложные анкетные листы. У юной героини Сэнди Деннис озабоченное лицо и такие же озабоченные руки, вечно занятые незастегивающимся портфелем, книгами, хозяйственной сумкой, какими-то свертками. При всем этом она то и дело умудряется на секунду освобождать одну из рук, чтобы отбросить с лица набежавшие золотистые волосы и, стараясь не отстать от коллег, неловко и невпопад нажимает кнопки непонятного ей педагогического механизма.

Но, по правде говоря, Сильвия надеется больше на себя, тратя свои душевные силы, собственную эмоциональную энергию там, где других наверх легко и просто возносит педагогический лифт.

Режиссер Роберт Маллиген начинает свою историю очень энергично и определенно. В хаотическом калейдоскопе лиц учеников и преподавателей школы он выделяет одного человека. Отличает его индивидуальность, его образ чувств и мыслей. Противопоставляет кустарную педагогическую практику (почти ручную работу) начинающей учительницы очень производительной индустриальной технике образования и воспитания. История эта движима вперед исключительно таким противопоставлением и останавливается в своем развитии, едва авторы начинают торжествовать по случаю благополучного восхождения наверх по спусковой лестнице одного из многочисленных преподавателей одной из многочисленных школ Америки.

Ю. БОГОМОЛОВ

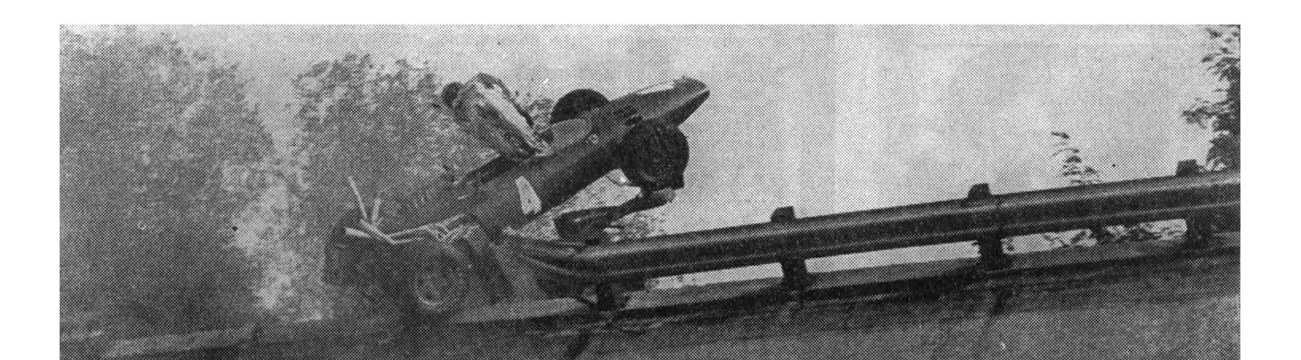
«БОЛЬШОЙ ПРИЗ» (США)

Это фильм, сполна отвечающий своим уверенным, лощеным и в то же время не кокетливым техницизмом избранному предмету.

Он — об автогонках. Если вам скажут — а с экрана вам то и дело пытаются это говорить,— что не о гонках, а о гонщиках, не о машинах, а о людях, не о выверенно-мощном, однообразно усиливающемся реве моторов, а о неровном и живом биении человеческих сердец — не надо верить. И если вам скажут — а с экрана вам то и дело пытаются это говорить,— что главное тут не поразительный эффект вашего зрительского присутствия при стремительных и монотонно виртуозных виражах ярких, низко распластанных машин, не то, как этот фильм завладевает вами физически, то вжимая вас в ваше кресло, то почти выбрасывая вас из него, когда машина срывается с трека, крутится бешеным волчком, сминая сама себя в падении, а что главное здесь — разоблачение безнравственной индустрии буржуазного спорта, напористого и бесчеловечного тщеславия одних и опустошенной измотанности других,— тоже не слишком верьте. Социология и психология тут опять же технически необходимы — они заполняют нейтральное время вашего зрительского отдыха от гонки до гонки, от катастрофы до катастрофы, от финиша до старта. Джон Франкенхаймер снял свой большой, безупречно отработанный фильм для мужчин, так же не смакуя пластик, нитролаки, насыщенность красок и конструктивную красоту современных технических форм, всю эту устойчивую, прочную новизну окружающего современного человека мира механизмов, как не смакует, не разглядывает он переломанное человеческое тело. Во всем привычность, отлаженность — катастрофа предусмотрена, ее ждут, чтобы в считанные минуты к разбитой машине примчалась идеально натренированная дорожно-медицинская команда, бинты и лубки будут наложены так же быстро, как быстро будет убрана куча искалеченного металла,— кажется, что делают то и другое одни и те же служащие. Если в фильме есть внутренняя мысль, то пульсирует она именно здесь. Фильм о гонках, о скорости. И снимая толпу автодрома, Франкенхаймер снимает людей, ими завороженных. Гибель воспринимается публикой на трассе только как что-то лишнее, как тормозящий лишний эпизод в драматургии скорости. Такое в чем-то тревожнее, чем даже жажда крови.

В «Большом призе», где главное — автомобили и широкоформатная камера, научившаяся всесумеющей подвижности и бешеной быстроте, приглашены играть два знаменитых актера — Ив Монтан и Тосиро Мифунэ. Это не только два артиста разных школ, но и два противоположных понимания природы картины. Ив Монтан делает свое дело, не обольщаясь, выкладываясь ни на йоту больше того, чем это требуется. Монтану прекрасно известно, что психологизм здесь — на ролях прокладки, и вся история любви стареющего гонщика Сарти к американской журналистке, как и его философия усталости,— всего лишь соединительная ткань. Тосиро Мифунэ потрясает своей художественной правдой и своим личным актерским чистосердечием, с каким он гениально делает ненужное тут. С его инженером-самураем в картину Франкенхаймера приходит та поразительная емкость жизненного реализма, которая объективно прекрасна, но здесь ни к чему.

И. СОЛОВЬЕВА, В. ШИТОВА



«ВЕСЕННИЕ ВОДЫ» (МОНГОЛЬСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА)

Дуэтом великолепных киноактеров хочется назвать эту картину, поставленную режиссером Дежидыйном Жигжидом. Это Николай Крючков и монгольский артист С. Гэндэн.

Монголия. Год 21-й. Страна переживает бурные времена. По дорогам рыщут белогвардейские банды, изгнанные из соседней России. Им тайно и явно помогают местные богачи и ламы. Но в то же время собирает свою армию революционный герой Сухэ-Батор.

В фильме эта напряженная эпоха предстала не в виде сражений или военных походов. Нет здесь и запутанной интриги и детективных ходов. Авторы «Весенних вод» как бы вырвали из этой многоплановой, многогеройной жизни лишь две судьбы. Двух друзей, двух лодочников — русского Михаила и монгола Болода. Именно их играют Крючков и Гэндэн.

Картина раскрывает истоки дружбы и братства монгольского и советского народов. Но что хочется отметить — и в этом принципиальная удача и авторов и актеров,— герои «Весенних вод» нигде, ни в одном кадре не «представительствуют» от имени своих народов. Два простых человека с не очень легкими судьбами просто дружат, понимают друг друга с полуслова, готовы поделиться друг с другом последним. И эта по-человечески теплая и понятная дружба двух стариков эффектнее и ярче говорит о братстве наших народов, да и всех простых людей, нежели сотни выспренних слов «на тему о дружбе».

Старики любят жизнь, любят свои семьи, но они сознательно идут на смерть, помогая революции. То, что они помогают переправляться на другой берег будущим солдатам Сухэ-Батора, для них естественный поступок, абсолютно лишенный романтического ореола жертвенности.

Внимательная камера запечатлела быт пограничного селения, в котором живут герои, мы вглядываемся в лица женщин и детей, в их нелегкую, полуголодную жизнь, мы понимаем, насколько чужды обитателям этих юрт и хибар всадники с погонами. И понимаем, почему сочувствуют они бежавшим из-под расстрела русским подпольщикам. Так из быта, из подробностей жизни вырастает тема революции, тема интернациональной, классовой солидарности народов.

М. СУЛЬКИН







«ВЕРНЫЙ СОЛДАТ ПАНЧО ВИЛЬИ» (МЕКСИКА)

Газетный лист во всю ширь экрана.

И земля во всю ширь экрана, словно бы тоже разделенная на столбцы уходящими к горизонту бороздами пахоты.

Документальное и вечное. Так заявлена двойная природа фильма — фильма из времен мексиканской революции, ставшей национальным эпосом.

На вспаханной земле, снятой с высокой точки так, что она видится огромной, очень далеко от нас стоит конный строй. Пройдет несколько минут, оттрубят кавалерийские рожки, и строй рассыплется, всадники разъедутся. Еще опоясанные легендарными патронташами, они уже не солдаты, а крестьяне. Армия эпоса распущена. Дальше должны начаться отдельные судьбы.

Фильм «Верный солдат Панчо Вильи» — фильм в традициях. В традиции раз и навсегда поставленного операторского зрения, когда первопланная деталь — ствол ружья над плечом, дышащий бок коня и сапог со звездчатой шпорой, колючая свеча огромного кактуса — рисуется тем резче и крупней, чем глубже и пустынней уходящее вдаль пространство кадра, в самой глубине которого чуть видны люди и горы. В традиции медлительно сказового представления персонажей. В традиции нежданных сломов этой важной медлительности, когда веско молчаливые, суровые люди, долго стоявшие на коленях у могил, плавно шедшие с кувшинами по воду, неспешно, по-крестьянски ломавшие свою лепешку, вдруг взрываются в буре действия, разражаются выстрелами и проклятиями.

Весь вопрос только в том, что стоит за этой традиционностью — подлинность ли пейзажа и народного характера, семейная ли память народа, когда в каждом втором доме, наверное, хранят старые фотографии всадников, пыльных и великолепных, а на чердаке, если не в красном углу, целы эти самые шпоры и эти самые ружья, — или она, эта традиционность, означает просто излет киностиля, пристройку к тому, что сам уже много раз делал и что другие делали вслед тебе. В подобном случае суровость и народность, как правило, оборачиваются штампом народности, штампом национального темперамента, тяжеловесного и взрывчатого.

...Картина близится к концу. Было два выстрела, раздавшихся почти одновременно,— это стреляла в мужа Амалия, которую хозяин здешних мест обманом взял за себя, уверив в гибели жениха, постанца Аурелио. Как быть с клятвой верности ему, если вот он, живой, а она связана браком с его врагом?.. Смертельно раненный, муж успевает застрелить Амалию... И было так, что Аурелио обвинили в убийстве из мести их двоих. И было так, что на плоскогорье солдат, сопровождавших арестованного, настигли пули: Мария, вдова другого бойца Панчо Вильи, в алом платье появляется над скалами, чтобы принять благодарность и любовь своего нынешнего избранника. И была брачная церемония в высокой сельской церкви, и тотчас вслед за ней — погоня, и гибель, и клятва новобрачной-вдовы над телом расстрелянного мужа.

Беда картины в том, что она стесняется быть приключенческой и не имеет сил стать эпической; приключенческому, довольно динамичному и трогательному сюжету, ради которого, скажем, в сцене погони с промежутками подклеиваются дубли действительно отчаянных по спортивной технике прыжков всадников через каменные препятствия, нечего делать со всей этой наперед заявленной монументальностью, со всем этим немногословием, более показным, чем любое красноречие.

Высокий вход в картину, его первые интродукционные кадры земли и документа оказались декоративной аркой — входом от другого дома.

А. ИНОВЕРЦЕВА



«ВЕСТЕРПЛЯТТЕ» (ПОЛЬША)

Есть непреложная сила самого материала. Если что действует в фильме Станислава Ружевича, то она. Кажется, что режиссер склоняет голову перед величием материала и самоустраняется, чтобы дать ему простор.

Пусть воскреснет оборона маленького полуострова, ничего не решавшая и не решившая в ходе второй мировой войны, но вечно памятная в Польше, где улицы городов названы именем Вестерплятте.

Пусть пройдут один за другим дни этой крепости, от утреннего построения гарнизона, еще только привычно встревоженного слухами и газетами, до часа, когда немногие оставшиеся в живых опять построятся, уже безоружные, уже готовые к отправке в лагеря для пленных. А между началом и концом — обстрел, обламывающий острой щепой негустой сосняк, балтийский белый песок, перерытый снарядами, кошачье мяуканье минных разрывов, хрипота голосов, надсаженных боем и жаждой. Дележка банки консервов на пятерых и по-уставному еще корректные споры на командном пункте, продолжать или не продолжать разбитым фортам уже вконец очевидно бесполезное сопротивление.

Желание остаться наедине с таким материалом, как история Вестерплятте,— желание естественное, но в том-то и дело, что между Ружевичем и его материалом не возникает безоглядной простоты отношений — той самой дорогой простоты, которая дана здесь же участникам военных сцен. Они, надев мундиры образца тридцать девятого года и залегши в поросшие подсушенной осенней травой траншеи, ощутили возможность собственной подлинности в этих ролях, как ощущали ее, скажем, итальянские горожане, позванные сниматься в реставрируемой хронике «Четыре дня Неаполя». И кажется, именно им, этим польским мужчинам, пошедшим на съемки, чтобы пережить и перестрадать опыт национальной драмы, и принадлежит прежде всего — как «Крест за доблесть» — Серебряный приз Московского фестиваля.

Для фильма было найдено и отремонтировано старое оружие — списанные пулеметы, единственная сохранившаяся пушка нужного калибра. Но Ружевич не ставил себе здесь задачей хронику двадцать восемь лет спустя. Вообще, если продумать эстетическую систему его картины, то она открывается прежде всего как система отказов. Обратившись к трагическому польскому сентябрю, до того уже бывшему и «Сентябрем» Ежи Боссака, и временем действия «Лётной» Анджея Вайды, и одной из новелл «Косоглазого счастья» Анджея Мунка, Ружевич слишком уж пекся о том, чтобы ни за кем не идти вслед, не прослыть, не дай бог, зависимым. Так оказались запретны трагедийно-саркастический документализм, исповедническая патетика и романтическая ирония, как и ирония жестокая, иссушающе аналитическая. Позвав в свою картину Ежи Вуйчика, оператора «Эроики» и «Пепла и алмаза», оператора Мунка, Вайды и Кавалеровича, Станислав Ружевич словно поставил себе честолюбивой целью заставить того забыть весь опыт его художественной оптики. В нарочитой скромности картины вообще есть какая-то насильственная вытравленность памяти о большом польском кино. Страх быть эпигоном слишком часто заменяет здесь собою логику творческой самостоятельности.

А. ИНОВЕРЦЕВА



«ВЕТЕР С ОРЕСА» (АЛЖИР)

Подобно многим другим мастерам кинематографии стран, сбросивших недавно колониальное иго, режиссер Мохамед Лакдар-Хамина начинал как документалист. «Ветер с Ореса» — его первый полнометражный игровой фильм. В картине отчетливо прослеживается не только кинематографическая «родословная» ее создателя, но и его художественные пристрастия: почти документальная достоверность происходящего сочетается в фильме и с широтой эпического дыхания, и с трагедийным накалом.

Режиссер умело пользуется взрывчатыми контрастами. Он знает цену паузам, и эпизоды, дышащие покоем и миром, важны ему не только сами по себе, но и как своего рода трамплин, «подготовка» к сменяющим их сценам бурно драматическим... Томительно-знойная тишина над Оресом... Отец, мать и сын... Усталость после долгого рабочего дня... Мирный вечер в кругу семьи. И только как предвестие чего-то недоброго — тяжелое облако дыма где-то вдали. Семья слишком хорошо знает, что означает этот дым. Самолеты колонизаторов, взрывы бомб, разрушения и смерть... Гибель отца.

В центре фильма — судьба алжирского юноши Лакдара и его матери. Арестованный колонизаторами, он томится в концентрационном лагере, а мать тщетно разыскивает его. И тысячи других матерей тщетно разыскивают своих пропавших без вести сыновей...

Повествование достигает высот подлинного трагизма, когда матери случайно удается набрести на то самое место, где держат за колючей проволокой ее сына. Никакая сила не может уже увести ее от этой проволоки: дни и ночи, от зари до зари, проводит она здесь, неподалеку от сына, хоть и не может приблизиться к нему. И даже узнав, что сына ее уже нет в живых, она не в силах уйти: бросившись на отделявшую ее от сына проволоку, через которую пропущен электрический ток, она остается — теперь уже навеки — с ним.

Гр. СТЕШЕНКО

«ВОР» (ФРАНЦИЯ)

Одним авторитетным полицейским заявлено: деятельные лидеры современного преступного мира — это мужчины от 30 до 45; те, кто моложе, еще зелены, а те, кто старше, или слишком устали, или достаточно богаты. Такое обобщение, само собой, нисколько не касается режиссеров... И все же заметим, что Луи Малль поставил «Вора», находясь как раз в середине этой возрастной шкалы. Фильм, однако, скорее созерцательный, чем авантюрный. Созерцательный — потому что Малль в лоб стилизует картинки «фин де сьекль», конца века (прилизанный мальчик на семейном кладбище; возлюбленная, признающаяся в объятиях, что помолвлена с другим; депутат, за банкетной едой проклинающий негодное правительство и т. п.). Именно к той эпохе относятся записки уголовника-анархиста, взятые за основу фильма. Введен комментирующий голос героя, и под его блатную диктовку появляются, как движущиеся фигурки часов, фигуры сообщников, старинных фраеров и полицейских. Картина могла бы стать совсем холодной... но режиссер гальванизирует ее системой парадоксов.

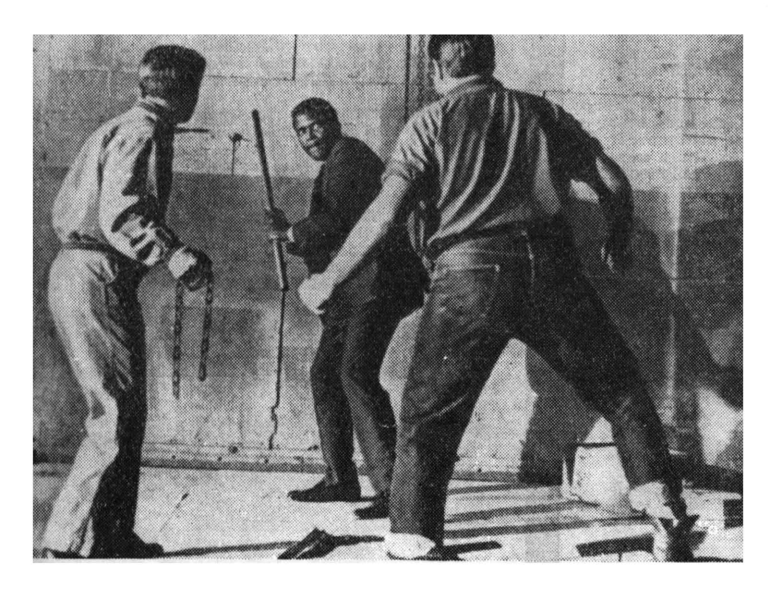
Самый большой из парадоксов — охватывающий все остальные — это изображение допотопной методики краж и взлома. С тупым скрипом и треском вскрывает герой пузатые бюро. Поднимая недопустимый ночной грохот, он проламывает разъеденную специальной кислотой стенку примитивного сейфа и уносит добычу в саквояже скандальных размеров. Аудитория Луи Малля знает из других фильмов о технике и оснастке современного преступления столько, что показанный в «Воре» профессионал международного класса кажется ей слепым ребенком.

Дважды использован парадокс «кража в краже». Придя взламывать сейф, герой застает за этим занятием собравшуюся бежать из дома жену самого банкира; комизм в том, что она действует еще более любительским способом. А вот подставные «бродячие музыканты» отвлекают жильцов к окнам, пока герой во внутренних комнатах потрошит фамильные драгоценности. Но чу! — шаги: это хозяин вернулся стащить из кошелька жены пару монет. Не моргнув глазом, герой прихватывает остальное. Спокойно парадоксальны его сообщники. Один прикрывается сутаной аббата; вместо «не убий» он говорит: «не иди на мокрое дело». Другая — светская дама — наводчица; в вихре танцев и ухаживаний она изучает расположение комнат, окон, задвижек — чтобы получить 33 процента. Сын владельца мастерской сейфов — медвежатник, а дочь избрала ремесло шлюхи. «В ее деле экзальтация очень вредит здоровью», — вздыхает мать за семейным обедом. Малль критикует наивный капитализм и вынуждает нас любить своего героя — этого наивного врага общества. В поступках Жоржа Рандаля столько же искренности и человеческого вдохновения, сколько в бегстве Гогена на Таити. Но наши симпатии к герою лишь условны... как условен весь этот «золотой век» уголовщины. Вспоминается «Карманник» Брессона, где точность наблюдений, боль и серьезность, невзрачные лица мелких уголовников и цитаты из Достоевского производят душевное очищение. Брессон — философ, Малль — всего лишь дежурный фельетонист.

Некоторую скучноватость «Вора» с лихвой искупает Бельмондо. В его ужимках, в его наглых и грустных глазах— человеческий фокус этого кукольного стилизованного фильма.

С. ВОЛКОВ





«В РАЗГАРЕ НОЧИ» (США)

Слово «детектив» мы употребляем обычно с явным осуждением и с тайным вожделением. Между тем детектив это само по себе не хорошо и не плохо. Это просто-напросто обозначение жанра, в котором, как во всяком жанре, можно делать хорошие вещи и плохие вещи, и хорошие, как во всяком жанре, случаются реже...

«В разгаре ночи» хороший и даже отличный детектив — он хорошо поставлен Норманом Джюисоном по хорошему сценарию Стерлинга Силлифанта, созданному на основе романа Джона Болла, с двумя отличными актерами — Сиднеем Пуатье и Родом Стайгером.

Речь, как это часто бывает, идет об убийстве и о расследовании убийства — в предрассветный час на улице маленького южного городка найден труп крупного промышленника с севера, который приехал, чтобы поставить здесь завод...

Сержант полиции, не долго думая, хватает первого попавшегося негра, которого он обнаружил в этот ранний час на железнодорожной станции и извлек у него из кармана бумажник, полный новеньких хрустящих купюр.

Но с первой секунды, когда в помещении пустого провинциального вокзала на окрик хамоватого провинциального полицейского, привыкшего во всем подозревать черномазых, со скамейки поднимается во весь свой великолепный рост Сидней Пуатье в отлично сшитом, но не кричащем, дорогом костюме, — вы понимаете, что речь пойдет о чем-то другом...

На поверку негр с севера Верджил Тиббс оказывается полицейским офицером, притом криминалистом современной формации, с уклоном в науку; и провинциальному комиссару с его вульгарной привычкой жевать резинку и доморощенными методами следствия ничего не остается, как в интересах города призвать его на помощь.

Авторы фильма не предают законы жанра. Они ни на шаг не уводят нас от неукоснительного расследования убийства. Но истинная охота идет не за преступником, а за преследователем, ибо негр-полицейский в южном городке, где, кажется, самый воздух напоен ненавистью и жаждой убийства, из охотника то и дело становится дичью.

И истинная дуэль разыгрывается не между убийцей и законом, а между двумя представителями закона—черным и белым. Фильм можно в равной степени назвать социальным и психологическим. С прекрасной выпуклостью он раскрывает свою тему в поединке двух неожиданных, как бы поменявшихся местами характеров — вульгарного и ограниченного, как любой служака из заштатной провинции, несчастливого, но где-то по-человечески терпимого и справедливого комиссара Билла Гиллеспи и черного супермена, с его холодноватой решительностью и высокомерным культом науки, но с издержками той же ослепляющей, почти биологической вражды к белым — Тиббса.

Впрочем, авторы намеренно не дают удовлетворения этой ослепляющей ненависти ни с той, ни с другой стороны. Едва не став жертвой линча, Верджил Тиббс находит в себе достаточно объективности, чтобы снять подозрение в убийстве с богатого плантатора, вожака местных правых; а комиссар — достаточно мужества, чтобы, рискуя будущим, охранить неосторожного супермена от почти неизбежного линча. Таким образом, в смысле социальном фильм является призывом к взаимной лойяльности на основе разума, терпимости и трезвого взгляда на вещи.

А убийца... Что ж убийца — им оказывается мелкий лавочник, которому понадобилось 100 долларов на криминальный аборт. Только и всего...

Что же касается детектива — то, право же, социальная значимость, сила характеров и полноценность реализма вполне могут быть уделом этого жанра, как и любого другого.

М. ТУРОВСКАЯ



«В СЕЛЬВЕ НЕТ ЗВЕЗД» (ПЕРУ)

Этот фильм смотрится как вестерн. Первый же кадр настраивает вас соответственно: на экране драка, до титров, как эпиграф и заставка — драка насмерть. Схватились двое: белый и индеец. У белого в руке пистолет, у индейца нож: кто первый вырвет руку? Кругом — безмолвие непроходимой перуанской сельвы — тропического леса, и эти двое — одни среди джунглей. Их единоборство безобразно, их лица искажены страхом и злобой, их руки трясутся от напряжения. Так долго катается эта пара по пятнистой от света земле сельвы, что вы принимаете условие вестерна: кто кого? Наконец белый успевает выстрелить.

Теперь идут титры. «В сельве нет звезд»... Сценарист и режиссер — Армандо Роблес Годой... В главной роли — Игнасио Кирос... Постепенно проясняется и сюжет, вполне в духе первого эпизода: этот малый с пистолетом отправляется за золотом. Клондайк на этот раз в глубине сельвы, где полудикое племя индейцев под руководством древней белой старухи моет золотишко, и старая ведьма ссыпает его в пыльные бутылки. Сюжет заключается в том, чтобы выкрасть у старухи золото и вынести его из сельвы — причем следом будет красться подосланный старухой индеец с ножом, а кроме того — заблудиться ничего не стоит, ибо, как явствует из заглавия, в сельве нет звезд. Пройдет или не пройдет?— гадаете вы. Вроде проходит: золото выкрал, индейца застрелил, тащит тяжеленный рюкзак, обливаясь потом...

И тут мысль вашу начинает относить куда-то в другой жанр. Воспоминания, мелькающие в сознании этого парня, толкают вас в сторону от вестерна. Перед вами детство героя: униженное детство полуголодного мальчишки из нищей деревни. Вы видите, как он ожесточается против людей. Как доводит до самоубийства свою красавицу невесту, понуждая ее попутно продаться на сторону (за огромные деньги, конечно). Вы видите, наконец, как за огромные же деньги наш герой берется убить какого-то местного политического деятеля, борца за права индейцев (деятель мирно едет по пустынной дороге, а уж он на мушке — дальнобойная винтовка, оптический прицел, да-да,точно: оптический прицел...). Привходящие мотивы вплетаются в сюжет: бежавшая от цивилизации старуха (Руссо!), судьба социально отверженного (Гюго!), политические права индейцев (ежедневная пресса). Эти серьезные мотивы так и не складываются воедино. Для классического вестерна фильм оказывается слишком тяжеловесным, в нем нет огневой скорости, легкости, атлетизма — все построено на воловьей мощи тянущего рюкзак убийцы. Обычно в вестерне вы следите: успеет или не успеет? Здесь: вытянет или не вытянет? Вполне в духе жанра — он вытягивает...

И совершенно неожиданно гибнет в последнем кадре. Сел на плот, поплыл, перевернулся. Стоп-кадр ставит перед нами его лицо в последнее мгновение: распяленный рот хватает воздух, в безумных глазах — воспоминание: мальчишка из нищей деревни мирно плавает на плотике по тихому озеру — этот страшный монтажный стык перед финалом еще раз заставляет вас обнять мыслью всю жизнь мальчишки вплоть до этого стоп-кадра его гибели, и вы в последний раз ощущаете, какая драма личной судьбы раздавлена в этом фильме тяжеловесным вариантом вестерна.

Л. АННИНСКИЙ

«ГОРИТ ЛИ ПАРИЖ?» (ФРАНЦИЯ)

Рене Клеман снял ленту, в которой возвращается к прежней своей теме — к теме «Битвы на рельсах».

На протяжении трех с лишним часов разворачивается эпопея восставшего Парижа, хронологически вмещающая в себя две недели августа 1944 года, исторически — суть и дух народного движения. Она изложена в соответствии с действительными событиями, но, раздвигая рамки таковых, с достоверностью очевидца, но без претензии на бесстрастие наблюдателя.

Летопись Парижа, сражающегося за свободу и побеждающего в сражении, раскадрована по частям, по главам и по абзацам: с конспиративных квартир и перестрелок на перекрестках до поспешного бегства коменданта «Гросс-Парис» генерала фон Хольтица и уничтожения последних, засевших на чердаках немецких снайперов. В фильме действуют рядовые Сопротивления — мальчики, так и не успевшие взять оружие в руки: гестапо устраивает ловушку, и их расстреливают одного за другим, очередями, выталкивая из машины под дуло автомата, — и полковник Роль-Танги, руководивший операциями боевых групп. В общности усилий — не только порыв воодушевления, но особенность ситуации города, занятого немцами и окружаемого войсками союзников. «Горит ли Париж?» — это вопрос, обращенный к генералу фон Хольтицу, вопрос Гитлера, который приказал разрушить город, если союзники войдут в него. Спасти Париж — значит восстать, объединиться, чтобы бороться. И самодельная граната, изготовленная руками Жолио-Кюри, летит в немецкий танк, брошенная неизвестным юношей.

Преданное следование документу заставляет Клемана отдельных участников событий обозначить их собственными фамилиями, но не мешает параллельно ввести линию откровенно сюжетную, которая неожиданно оказывается уместной. Элемент беллетризации, хотя и не подчеркнутой, но уж никак не замаскированной невозмутимым темпераментом Орсона Уэллса в роли консула Нордлинга, явно присутствует в истории одного из арестованных, даже если она происходила на самом деле: к шведскому консулу обращается за помощью девушка, участница Сопротивления, чтобы спасти мужа, и дело решают сначала часы — пока они объезжают чиновников-немцев, а потом минуты — время, которое остается до отправления эшелона... И все-таки он погибает на вокзальном перроне, когда исполнены уж все формальности, гибнет у нее на глазах простой и нелепой смертью.

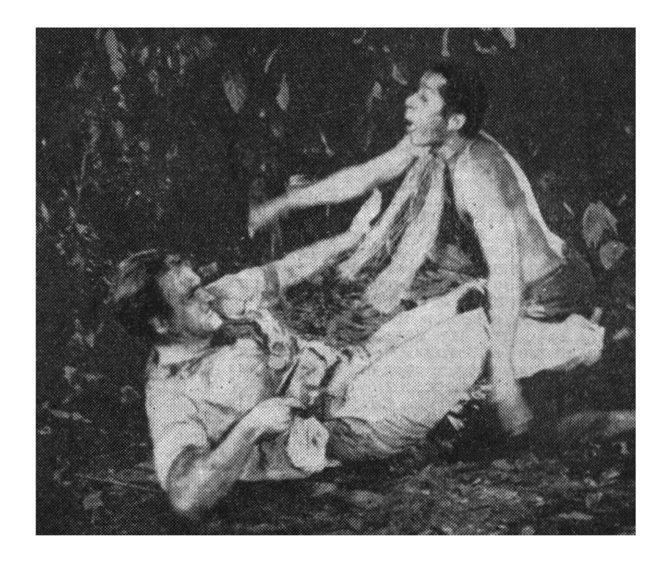
В фильм входит законченная новелла, и входит свободно — ее резкий и нагнетаемый драматизм фокусирует в себе напряжение, растущее за стенами домов, мимо и среди которых мчится и мечется автомобиль консула.

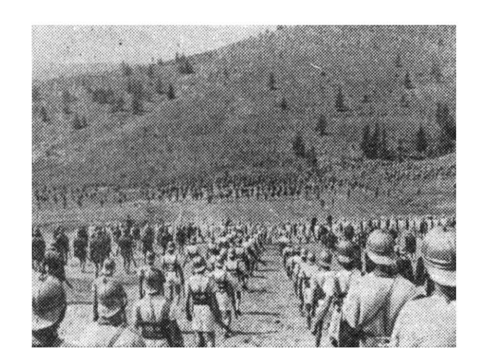
В остальном лента Клемана описательна. Фон выписан, а первый план едва намечен. Есть образ Парижа Сопротивления, однако характеров, как их понимают обычно, нет вовсе.

У безымянных — часто — героев картины громкие кинематографические имена: Ален Делон, Жан-Поль Бельмондо, Симона Синьоре, Ив Монтан... Пусть мгновенно их появление — их присутствие значимо как свидетельство благодарности и веры в необходимость помнить.

И в том, что личность как бы заслонена коллективным портретом, — свой расчет и своя сила. На нем запечатлен лик мужества, сплотившего нацию в тяжкий и прекрасный час, каким он предстает перед нами в фильме Рене Клемана.

Г. ХАЛТУРИН





«ДАКИ»
(РУМЫНИЯ)

Существует понятие мировых стандартов. В науке и на производстве это очень уважаемое понятие. Фильм «Даки» отвечает мировым стандартам «большого исторического фильма». Суперколоссс не из самых крупных, но вполне добросовестный. По отношению к положенным в его основу былым событиям едва ли не из самых добросовестных — притом что вообще-то у постановщиков, работающих в этом жанре, даже у самых сведущих, всегда прорывается едва ли не болезненная потребность в отсебятинах-анахронизмах: они с такой же одержимостью втискивают на экран персонажей со школьно-известными именами, как и нарушают всякую хронологическую правдоподобность их появления (допустим, в «Спартаке» откуда ни возьмись — жирный и циничеснкий старик Гай Гракх, в истории погибший молодым и суровым героем гражданских доблестей лет за пятьдесят до восстания фракийца...). Сержиу Николаеску с фактами и именами вежлив, и, скажем, его идущий войной на даков Домициан, брюзгливый цезарь-литератор, вполне близок рассказу о нем Светония, не говоря уже о том, что со славившимися золотом и отвагой даками и их царем Децебалом воевал в самом деле этот из римских императоров, а префекта преторианцев, разбитого в ходе войны, звали именно Корнелий Фускус.

Фильму присуща мера в постановочном размахе и скромная тщательность во всем — от исторических костюмов до следования канонам жанра. Никакого «соревнования с Вандербильдтихой», соорудившей «Клеопатру», никакого состязания в расходах и блеске приглашенных звезд, но ясное знание, что фильмы такого рода не получаются без известных актеров (и у румын играет Мари-Жозе Нат) и, главное, без накопления «массы», которую двинет режиссер: нужно много людей, большие склады панцирей, копий, мехов, холста, дубленой кожи, кованого металла; нужно пространство земли — поле для боя, очень большое поле, на котором с трех, четырех, пяти сторон, перестраиваясь, сойдутся многотысячные колонны, как нужна и уютная долина среди гор для лирического интермеццо, и ущелье для засады; нужна крупная кладка исторических руин, удобная для достройки на натуре, и большая — из бревен — «настоящая» декорация, которая погибнет в огне; нужна большая толпа специалистов — от археологов до пиротехников, от спортсменов-трюкачей до парикмахеров, которые, как следует быть, взлохматят бороды и космы варваров и по мотивам римских мраморов уложат короткие плотные пряди причесок сенаторов. Здесь количество, «масса» становится исходным условием, даже и условием эстетическим.

Картина вся выполнена со знанием дела и чисто. Она не притворяется ничем другим, есть то, что она есть. Не выдает себя за реконструкцию прошлого, не предается философствованиям над истоками национального характера, как не предается и проблемам иным. В ней есть отлично слаженные ударные сцены, опять же не соревнующиеся с бравурной классикой гонки колесниц и морского боя из «Бен-Гура» или другой гонки колесниц из «Падения Римской империи», но знающие их опыт и успех. Так снята сцена засады и разгрома римской конницы в ущелье. Очень хороша особая подлинность — подлинность чистой работы постановщика и спортсменов, работы, чистота которой не запятнана настоящей кровью животных и где самый жестокий, самый ближний план боя всегда сохраняет благородный оттенок своей почти балетной разыгранности.



«Даки» принадлежат кинематографу открытой условности. В таком качестве эту картину можно принимать или не принимать.

И. СОЛОВЬЕВА, В. ШИТОВА

«ДЕЛО БРАТЬЕВ НАВЕС»
(БРАЗИЛИЯ)

Если бы титры этого фильма с точным указанием времени действия (1937...1938... 1956) и не предваряли собой каждый его эпизод, все равно мы, зрители, поверили бы в подлинность происходящего на экране, в то, что вот так это и было на самом деле. Что именно таким образом — с помощью жестоких пыток — полиция одного из провинциальных бразильских городков старается вынудить признание у двух невинных людей — братьев Жоакино и Себастьяно Навес, обвиняемых в том, что они с целью грабежа убили третьего своего брата Бенедито. И когда никакими ухищрениями выбить эти признания не удается, суд — и нескорый и несправедливый — приговаривает братьев к длительным срокам заключения. Долгие годы тюрьмы; почти через двадцать лет — реабилитация; правда, один из братьев ее не дождался — так и умер в тюрьме. Фильм «Дело братьев Навес» (режиссер Луис Серхио Персон) поставлен молодыми творческими работниками, принадлежащими к так называемому «новому кино Бразилии» и стремящимися к правдивому отображению острых социальных проблем. Одну из главных ролей — адвоката — сыграл в фильме Ансельмо Дуарте — создатель прославленного фильма «Обет».

Мы знаем много произведений, построенных на основе судебных материалов. Ведь суд — как бы крайняя точка острых конфликтов, а судебная ошибка — в изложении художника — сигнал о неблагополучии общества.

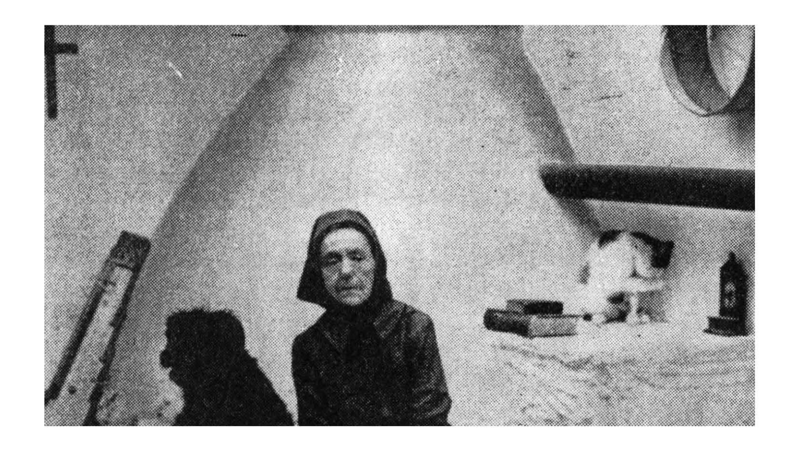
Но «Дело братьев Навес» — при всем стремлении его авторов к правде (сценарий написан по запискам адвоката, который в течение многих лет вел это дело и в конце концов добился его пересмотра) — *стремлении столь яростном, что это приводит их к натурализму, особенно в многочисленных* сценах, где полицейские избивают, мучают ни в чем не повинных людей, — так и остается отображением одного судебного дела, одного трагического случая, произошедшего по вине нерадивых полицейских в одном из бразильских городков.

Трудно упрекать за это авторов фильма. Видимо, нынешний режим в Бразилии вряд ли дал бы им возможность перейти к каким-то социальным обобщениям. Ведь любая попытка критически осмыслить какое-либо явление рассматривается в этой стране как подрыв основ.

Слишком еще свежи в памяти события, связанные с тем же самым вспоминавшимся выше «Обетом», автор сценария которого Диас Гомес получил за свои обобщения тюремный срок.

М. СУЛЬКИН





«ДЕСЯТЬ ТЫСЯЧ ДНЕЙ» (ВЕНГРИЯ)

У этого фильма не совсем обычная предыстория. Сценарий его не принадлежит перу одного или двух авторов. Молодой режиссер Ференц Коша применил при его постановке метод, которым пользовался, когда ставил на экспериментальной студии имени Белы Балаша свои короткометражки. Да и этот, первый полнометражный фильм режиссера тоже можно считать детищем студии: многие члены этой студии работали над его сценарием. Задумав сделать картину о судьбе венгерского крестьянина, авторы будущего фильма, вооружившись магнитофонами, фото- и кинокамерами и, конечно, записными книжками, пошли «в народ». Можно представить, сколько интересного материала, сколько человеческих судеб было запечатлено на бумаге и пленке, если первый вариант сценария составил тысячу (!) страниц машинописного текста.

Нелегка судьба одного из главных героев—безземельного крестьянина Иштвана Селеша. Даже земля, полученная им после победы народного строя, не приносит ему счастья. Ведь не изменились сразу его взгляды на власть—власть для крестьянства всегда представлялась чем-то чужим, враждебным, а извращения времен культа лишь подкрепляли это представление. Авторы показывают поворот в сознании Иштвана. Даже в трагические дни 1956 года Иштван, который был «обижен» народной властью, все же стал на сторону тех, кто дал ему землю.

При документальной верности в показе деталей деревенского быта картина наполнена лирикой. Ее всю пронизывают меткие народные выражения, что делает ее иногда трудно доступной. Попробуй без комментариев переведи русскую поговорку: «У богатого мужика хлеб брюхом не переносишь». В фильме такого рода поговорок, прибауток и т. д. (венгерских, разумеется) немало.

На фестивале в Канне тридцатилетний дебютант Коша получил приз за лучшую режиссерскую работу. Он остался верен социальной тематике и в фильме о голодовках политзаключенных в венгерских тюрьмах в 20-е годы, над которым сейчас работает.

М. СУЛЬКИН

«ДИКИЙ ГЛАЗ» (ИТАЛИЯ)

Обличение — жанр трудный, требующий не только убедительности, но и цели. Не только кого, но во имя чего. «Единожды солгавши, кто тебе поверит» — эта косноязычная мудрость становится здесь законом не столько этическим, сколько эстетическим.

Речь идет о фильме «Дикий глаз», поставленном Паоло Каварой. Фильм о кинорежиссере, что само по себе редкость. О режиссере здравствующем, определенном, что происходит впервые. Об учителе (так и хочется сказать — благодетеле), что почти неправдоподобно.

Моральная сторона картины заявлена достаточно благородно: вот сейчас Кавара расскажет, как мир чистогана калечит таланты и судьбы, как на потребу самым низменным, самым извращенным вкусам уродуется жизнь. Фильм-памфлет, почти агитка. Не мудрено, что ему предшествовала шумная слава. Тем более что прототип героя печально известен — это Гуальтьеро Якопетти, автор фильмов «Грязный мир» и «Прощай, Африка!». Впрочем рассказывать о Якопетти не стоит — видевшие картину составили о нем впечатление почти стопроцентное: Кавара с отличным знанием дела предлагает актеру Филиппу Леруа самые сокровенные, самые интимные подробности биографии своего бывшего мэтра.

Пустыня. Джип, расплескивающий пески, белесые глаза охотников, загнанный зверь. Быстрее, еще быстрее — «снимай!» Фанатичное, отчаянное лицо режиссера. Кончился бензин, группа в песках. Кончилась вода. Еще немного — и будет кончено все. Искаженные лица, воспаленные губы, запыленные глаза. «Снимай!» — хрипит режиссер, и оператор крутит ручку. (Много позже выяснится, что режиссер все это инсценировал, «подстроил»— для блага будущей картины, для достоверности.)

Так завязывается характер фанатика кино, его раба, человека, видящего жизнь сквозь деформирующую оптику киноглаза.

Еще эпизод (его цитируют все, он словно бы и снят для рекламы): улица Сайгона. Режиссеру не хватает чего-то эдакого — шока, удара по нервам. Режиссер — человек образованный, он знает: нужен «колёр локаль». И уговаривает случайного буддистского монаха облить себя бензином, совершить самосожжение. Не все ли равно — по политическим мотивам или ради искусства?..

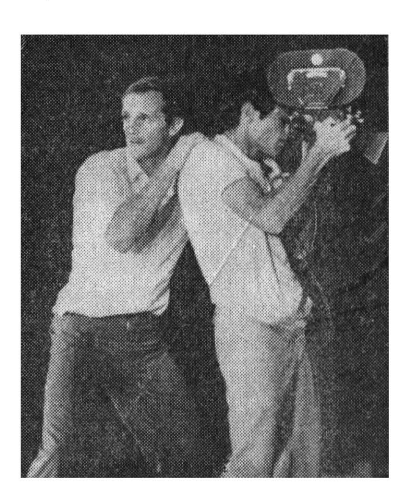
Теоретические споры о допустимости инсценировки показались бы герою смешными. «Беру жизнь и творю из нее уродливую легенду», — мог бы он перефразировать Сологуба. Или иначе — «за этот товар платят дороже, и я поставлю этот товар», — саморазоблачается герой.

Кавара выплескивает на экран всю ненависть к Якопетти, накопившуюся за время сотрудничества, и портрет героя—один из самых отталкивающих в мировом кино. На этом следовало бы поставить точку: памфлет снят, обличение состоялось. Но выше уже шла речь — во имя чего? А этого Кавара не знает, как не знает и другого: иного стиля, иного вúдения, иного творческого метода, кроме тех, которым его научил Якопетти. И Кавара снимает картину о торговце жестокостью и уродствами, исправно и эпигонски повторяя эстетические, а неизбежно и этические принципы своего патрона. Это не остается без последствий: чем ближе к финалу, тем чаще под ненавистью сквозит почти неприкрытый восторг, едва закамуфлированное восхищение человеком, для которого нет ничего, кроме жестоких эффектов, для которого собственное горе — только жизненный материал, годный для съемки. «Снимай!» —снова кричит он оператору, и тот накручивает его отчаяние, его тоску, его слезы.

Якопетти везет в кино: Федерико Феллини писал с него, еще не кинорежиссера, еще бульварного журналиста, своего Марчелло для «Сладкой жизни». Он многого не знал о своем герое и относился к нему с симпатией. И все-таки портрет оказался беспощадным. Кавара снимал памфлет, а поставил своему бывшему патрону памятник.

Говорят, Якопетти намеревался подать на Кавару в суд за диффамацию, а потом передумал. Он человек умный — такой рекламы, как «Дикий глаз», у него еще не было. И не будет.

М. ЧЕРНЕНКО



«ДНЕВНИК РАБОЧЕГО» (ФИНЛЯНДИЯ)

Уже в самом названии фильма — отказ от внешней занимательности, решительное намерение его создателей (режиссер Ристо Ярва, он же вместе с Яакко Паккасвирта и автор сценария) отмежеваться от коммерческого кинематографа. Это фильм-исследование — об условиях жизни, быте и нравах финских рабочих. Но вместе с тем и фильм-раздумье — о любви, о молодой семье, об ответственности, о долге и верности, о взаимоотношениях поколений, о войне и о мире.

Герой фильма — рабочий-судостроитель, квалифицированный сварщик Юхани, от имени которого и ведется повествование. Режиссер хорошо знает показываемую им среду — по профессии инженер, он работал на заводах, тесно связан с тем скромным и трудолюбивым миром, который показан в фильме; в некоторых ролях он использовал непрофессиональных исполнителей — знакомых ему с молодости рабочих.

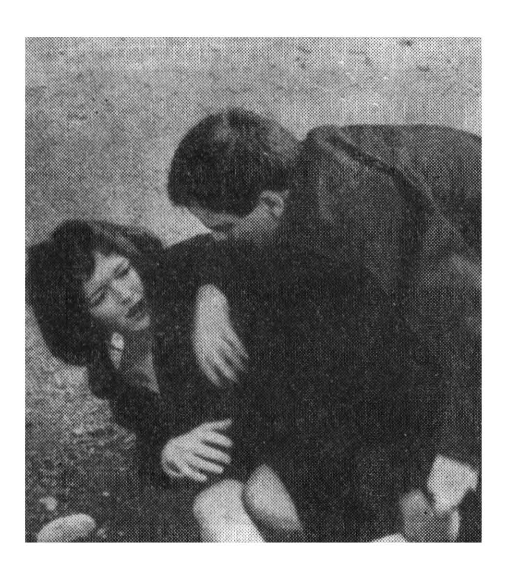
Фильм начинается со свадьбы героя. Юхани — из финской рабочей семьи, сын погибшего на войне простого солдата, его жена Ритва — служащая, ее родственники — обедневшие аристократы шведских кровей.

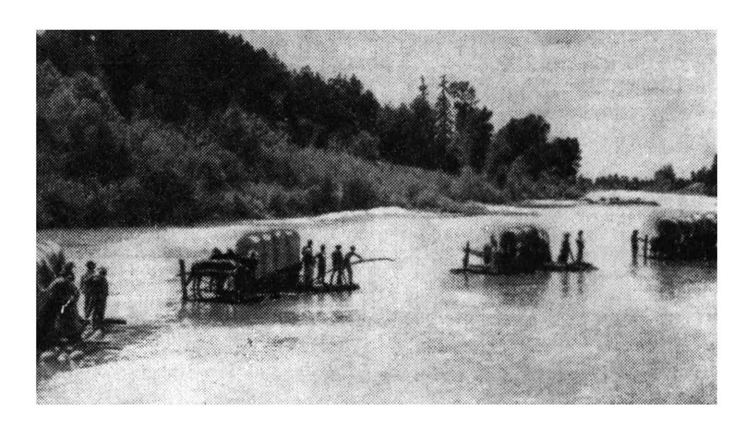
Семейная повседневная жизнь Юхани и Ритвы соткана из множества больших и маленьких жертв, отказов, трудностей. На учете каждый грош и каждая минута. Материальные заботы и страх лишиться работы отравляют первые месяцы любви. А когда Юхани получает место мастера и уезжает в Темпере, оставив Ритву в Хельсинки, вынужденная разлука оказывается для их еще непрочного брака чуть ли не гибельной.

Режиссер переплетает в тесный клубок самые различные проблемы — политические, социальные, экономические, нравственные,— так, как это случается в жизни. Только пройдя через все испытания, любовь и брак Ритвы и Юхани обретают прочность, а к ним самим приходит зрелость.

«Дневник рабочего» — серьезное и глубокое по своим намерениям произведение. Не все в нем удалось в равной степени: фильм несколько растянут, неторопливость повествования порой превращается в монотонность. И все же он свидетельствует о том, что в финское кино пришел молодой талантливый мастер, от которого многого можно ждать в дальнейшем.

Г. БОГЕМСКИЙ





«ДОРОГА НА ЗАПАД» (США)

Все жанры хороши, кроме скучного. «Дорога на Запад» — вестерн по внешним жанровым признакам и ода по целевой установке. Свойственные оде медлительность и величавость сами по себе отнюдь не противопоказаны эстетике вестерна: вспомним «Крытый фургон» Джеймса Крузе, где вынужденная неторопливость движения переселенцев через необжитые просторы континента рождала неторопливость сюжетную—неторопливость, нисколько не мешавшую, впрочем, тому качеству, которое американские кинематографисты называют «tension» (умение держать зрителя в напряжении). Фильм Крузе с неизбежностью вспоминается еще и потому, что «Дорога на Запад» — о том же: те же сороковые годы (прошлого, разумеется, века), та же нетронутая, умиротворяющая красота пустынных ландшафтов, и те же люди, стронувшиеся с родных мест и отправившиеся искать счастье на дикий тогда еще Запад.

В этом сюжетном повторе нет ничего зазорного — да он и не первый, этот повтор, и, видимо, не последний, поскольку сюжетом здесь, как говорится, сама жизнь. Так же как нет ничего зазорного (все жанры хороши!..) и в избранной авторами интонации оды, воспевания. Жаль, конечно, что воспевают они слишком уж в лоб: трижды на протяжении фильма звучит за кадром мощный потусторонний хор, прославляющий подвиги пионеров. Но с хоровым пением еще можно было бы как-то примириться, тем более что сопровождаются им самые, пожалуй, удачные, с изобразительной точки зрения, эпизоды, где действие почти замирает и в широкоэкранном кадре, вобравшем в себя все краски и даже, кажется, запахи прерий (проклятый хор—так и хотелось сказать: «душистых прерий»), медленно движется на общем плане цепочка фургонов с переселенцами. Не хочется примириться с другим.

С тем, во-первых, что, не доверившись естественному движению сюжета, авторы картины (сценарий Бена Мэддоу и Митча Линдеманна по роману А. Гатри, режиссер Эндрю Маклаглен) в изобилии ввели в нее набившие оскомину клише: и невротичку, отказывающую почему-то мужу в исполнении супружеских обязанностей, и чуть-чуть несовершеннолетнюю девицу, у которой вышеназванный чужой муж ищет утешения, и ужасно симпатичного, почти совсем-совсем взрослого веснушчатого мальчугана, влюбленного в нее и прощающего ей... Все это (и многое другое), перемежаемое время от времени песнями и плясками, а также всеми возможными видами насильственной смерти (пуля, стрела, нож, веревка, бездонное ущелье, бурный поток, взбесившаяся лошадь), призвано, очевидно, подстегнуть неторопливый сюжет, и он действительно начинает мчаться вскачь, громыхая, дребезжа и разваливаясь на ходу.

Дальше — хуже. Воспевая и прославляя вполне достойные и воспевания и прославления подвиги пионеров, авторы фильма претендуют и на некую философичность. Всем этим мальчикам и девочкам, разобиженным мужьям и истеричкам-женам, всем этим пляшущим, поющим, ревнующим, любящим, готовящим пищу, охотящимся, иногда умирающим мужчинам и женщинам, всем им противопоставлен в фильме один: Сильная личность, Герой. Непонятый и одинокий, он ведет их твердой рукой к одному ему видимой цели, к одним им прозреваемой земле обетованной. Ему нелегко, этому человеку с железной челюстью и железной волей, ему, пожалуй, тяжелее, чем всем тем, кто с радостной и слепой верой следует за ним. Он вынужден порою быть безжалостным. Но разве не оправдана вся его крутость великой целью, к которой он их ведет?..

Этого супермена-фанатика играет Керк Дуглас. Играет скверно, в полноги, что в данном случае даже и хорошо, ибо будь его герой—сенатор Соединенных Штатов Уильям Дж. Тэдлок — сыгран в полную силу, захоти актер копнуть поглубже, — картину окончательно перекосило бы, и перед нами была бы не только заявка на оду, не только средней руки вестерн, но и нечто вроде притчи о пастыре и стаде, герое и толпе. И пусть бы даже звучали в ней те же самые песнопения, воспевала бы она совсем не то, что достойно воспевания. По счастью, не получилось и притчи: фильм со всей его жанровой чересполосицей попросту скучен.

Я. БЕРЕЗНИЦКИЙ

«ЖЕНЩИНА В ПЕСКАХ» (ЯПОНИЯ)



Фильм «Женщина в песках» снят режиссером Хироси Тесигахара по одноименному роману Кобо Абэ добросовестно, почти буквально. Буквально передан сюжет — история о том, как молодой энтомолог-любитель, заблудившись на пустынных пляжах, на одну ночь становится гостем в хижине молодой вдовы в занесенной песками деревне. Как сам он — ловец насекомых — оказывается насекомым, пойманным местными крестьянами в ловушку на дне песчаной ямы, где женщина в одиночку (ее семья погибла во время бури) должна бороться с нашествием песка. Как силою обстоятельств он сходится с женщиной и, вопреки обстоятельствам, пытается бежать; как в ту минуту, когда женщину увозят с внематочной беременностью, он может наконец выйти на волю (крестьяне забыли веревочную лестницу), но возвращается в свою яму, к сделанному им в долгой неволе открытию: «...его непреодолимо тянет рассказать кому-нибудь о своем сооружении для сбора воды. И если он решит это сделать, благодарнее слушателей, чем жители деревни, ему не найти... А побег — об этом еще будет время подумать».

Итак, в основе сюжета притча с недвусмысленным выводом в конце. И режиссер также добросовестно воспроизводит на экране средоточие этой притчи: образ непрерывно меняющегося и вечно неизменного песка, то громоздящегося и нависающего, подобно скалам, то неудержимо осыпающегося, струящегося, как река, но всегда равнодушного к человеку, к его судорожным метаниям, физическим и духовным.

Кино, которое, кажется, научилось всему, в том числе быть непредметным, все же предметно в своей основе: то, что в романе Кобо Абэ описано с дотошной натуралистичностью, призванной уравновесить всеобщность притчи, на экране обретает свою естественную, первоначальную предметность.

Песок. Не только как символ, но просто как одна из природных субстанций. Мутное море, набегающее на песчаный берег. Небо. Небо над морем, над бескрайними песками и небо из ямы. Утлая хижина, там и сям протекающая песком, проеденная им насквозь. Человеческое тело. Кожа — упругая, живая или истомленная, с неровностями пор, залепленных потом и крупной зернью песка. Человеческое тело тоже как одно из природных субстанций — никто, кажется, не умеет в этом уподоблении человека природе быть так объективно и стихийно жестокими, как японцы. И человек как нечто противостоящее природе в борьбе с ней.

В этом смысле «Женщина в песках» напомнила мне «Голый остров» Канэто Синдо, где борьба за воду разыгрывалась с той же абсолютной почти мистериальной неизбежностью, как здесь борьба с песком. Искусство Японии — этой страны лучших в мире транзисторов, тончайших биологических экспериментов, кричащих противоречий экономического бума — умеет и любит показать человека в крайних, пограничных ситуациях, один на один с неумолимой природой...

...Сложные социальные опосредствования романа — все эти философические резиньяции героя, для которого песок — метафора обезличенности и равнодушия общественных отношений,— к счастью, почти не отразились на экране в виде каких-нибудь воспоминаний прошлого, вставок и т. п. Действие фильма целостно и непрерывно. Социальные мотивы, столь существенные для автора, угадываются лишь в сопоставлении двух разных, но одинаково полно воплощенных актерами человеческих типов: мужчины (Эйджи Окада) и женщины (Киоко Кишида).

Он — мелкий служащий в городе — является здесь, в этой деревне, засыпанной песками, как воплощение цивилизации. Со своими очками, добротными туфлями на толстой подошве, со своими приспособлениями для ловли бабочек — блажью городского жителя, со своим сытым и холеным телом человека, не знающего, что такое изнурительный физический труд и недоедание. И она — еще молодая и не то чтобы некрасивая: никакая, никогда не имевшая времени задуматься о своей женской привлекательности, женственно-хрупкая и выносливая, как рабочий скот, с робостью и жадностью к ласке существа, у которого почти отнят пол... Странная эротика их отношений на грани комического и ритуального, их физическая близость и общность в работе знаменуют собой то постепенное возвращение мужчины к природе, которое так явственно в последних кадрах, когда он, согнавший городской жирок изнеженности, возмужавший, смотрит в море и уже добровольно, повинуясь собственному решению, возвращается в свою яму...

...Означает ли это, что свобода есть познанная необходимость, и, лишь сбросив груз мистифицированных общественных отношений, оказываешься с этой необходимостью лицом к лицу?

М. ТУРОВСКАЯ

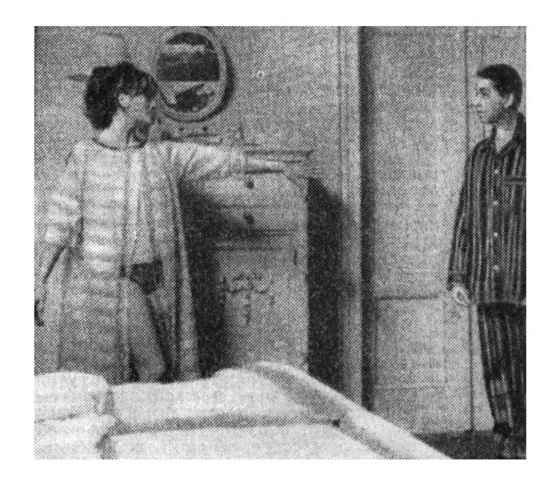
«ЖЕНЩИНУ И ЦВЕТКОМ НЕ УДАРИШЬ» (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

К сорока годам Людвик Подзимка стал любимцем женщин. С чего вдруг? Мужчина он невидный, неловкий, даже чуть грузный, к тому же в очках. И привычка у него смешная — в минуты смущения поправлять очки на переносице. И застенчив он. Просто загадка, как этому человеку с его внешностью и темпераментом удалось победить столько женщин. Загадка для самого героя («Я всегда боялся женщин», — объясняет он жене). Для его жены («Ну что ты в нем нашла», — спрашивает она любовницу мужа). Загадка для его друзей и коллег (уж они-то ничего не могут понять). Но как бы там ни было, Людвик Подзимка, герой фильма, сыгранный Властимилом Бродским, простите за банальность — Дон-Жуан. Разумеется, ситуации, в которые попадает герой, опять же тривиальны и ожидаемы. Все равно забавно. Возвращение мужа раньше срока всегда приводит в замешательство мужчину, находящегося в квартире с женой командировочного. Также неподдельно смущение того, кто, ведя под руку хорошенькую девушку, замечает на званом приеме собственную жену. Особенно трудно было Людвику скрыть замешательство в тот момент, когда он вынужден в пижаме принимать почтенных родителей Богумилы в их собственном доме, да еще в довольно-таки поздний час. И всегда получалось так, что его победы оборачивались его же поражениями.

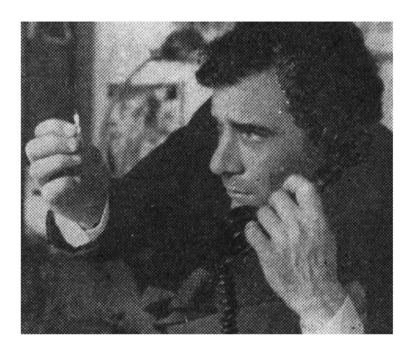
Впрочем, что это были за победы. Все как-то само собой происходило. Просто он не может позволить себе ударить женщину даже цветком. Поэтому должен нести весьма обременительную для себя славу Дон-Жуана. А понять, в чем секрет неотразимости рядового оркестранта Людвика Подзимки, в общем нетрудно. Просто в наш век эгоистичных и замкнутых мужчин расположение и участие, написанное прямо на лице пусть и неказистого мужчины, делают это лицо необычайно привлекательным.

Поставленная Зденеком Подскальским непритязательная комедия о Дон-Жуане поневоле не имеет никакого общественного подтекста или, тем более, философского. Это всего лишь собрание веселых каламбуров и забавных парадоксов, упражнение на остроумие и наблюдательность. Такой она сделана. Такой ее следует и принимать.

Ю. БОГОМОЛОВ







«ЖИЛЕЦ» (ПОЛЬША)

Этот фильм можно смотреть по-разному.
Как страшноватый анекдот о молодом мужчине, попавшем в дом, населенный безумными дамами, осаждающими его чудовищными прожектами. Старая пани Мария, похоронившая на своем веку троих мужей, предлагает Людвику заложить звероводческую ферму, доллары у нее найдутся, надо только скрестить шиншиллу с крысой, и богатство само поплывет в руки. Казимера — дама помоложе, с плечами штангиста и челюстью боксера,— предлагает иной союз: против частной инициативы, акцию крупного политического значения — вот если бы удалость заставить старую каргу сломать перегородку между комнатами и устроить отличнейший спортзал для женщин-домохозяек... Какой общественный резонанс, а?.. И, наконец, панна Малгося — школьница-переросток, воплощение «современной молодежи», цинизм, реализм, конкретность: хорошо бы угробить тетушку (помните: доллары?), махнуть на Ривьеру, во Францию, купить яхту...
Как страшноватый анекдот о симпатичном, но безвольном интеллигенте, страдающем полнейшим отсутствием характера, воли, сопротивления. Полагающем, что застенчивая улыбка и вежливый жест позволят ему остаться в стороне от дамских безумств...
Как еще один печальный отклик на тоскливые выводы социологов о «женской экспансии», как очередной вклад в антифеминистическую проповедь современного кино: о несчастных мужчинах, олицетворяющих пассивное начало в мире нового матриархата, осажденных оголтелым «прекрасным полом», олицетворяющим ныне начало активное.
Так смотрит «Жильца» польский зритель, голосующий за картину Маевского длинными очередями у кинотеатров.
Этот фильм можно смотреть как мрачноватую сатиру на иррационалистические пережитки в социальном сознании народа, как «диагностику национальных неврозов». Невроз пани Марии — традиционно-уланский, пани Казимеры — послевоенно-догматический, панны Малгоси — наисовременнейший, по импортным западным образцам. Так воспринимает фильм Маевского польская критика, считающая его, рядом с некоторыми другими фильмами, началом нового— иронического, поэтического, реалистического — польского кино.
Но фильм Маевского можно смотреть и гораздо шире: не случайно столь часто заходит речь о традициях польского сюрреализма: Бруно Шульц, Витольд Гомбрович, Славомир Мрожек — непростая традиция овеществленной, фабуляризованной метафоры. Метафоры, вытекающей из простейших, будничных жанровых подробностей, жестов, интонаций, поз и словечек, из стереотипов действительности, мышления, национального сознания. Нарочитая, почти натуралистическая точность быта, двусмысленная плоскостность характеров — Маевский упрямо и последовательно внедряет все это в польский кинематограф со студенческой скамьи, снимая свои иронические и печальные короткометражки — «Рондо», «Шляпа», «Госпиталь».
«Жильцом» режиссер дебютирует в полном метраже, не уступая ни одного из своих принципов требованиям «всамделишного» коммерческого проката. Он и на этот раз формулирует свою позицию достаточно определенно: «В картине рассказывается не только о действительных событиях, но одновременно о ситуациях, созданных воображением». И далее — «комизм должен заключаться в определенной деформации действительности, достигнутой крайне реалистическими средствами». И, вглядываясь в своего человека-амебу, конформиста, способного на бунт лишь в собственном воображении, «искателя спокойствия», оказывающегося в конечном счете спеленутым по рукам и ногам, Маевский выходит далеко за рамки своего «скверного анекдота».
Этот фильм можно смотреть по-разному.
Его можно смотреть всюду. Порукой тому — многозначность этой печальной, смешной и умной комедии.

М. ЧЕРНЕНКО

«КАЖДОМУ СВОЕ» (ИТАЛИЯ)

Кровавый террор мафии — сицилийской тайной организации, невидимыми нитями связанной с правящей христианско-демократической партией и заокеанским преступным миром,— до сих пор остается одной из язв итальянской политической и социальной жизни. Прогрессивные мастера итальянского кино постоянно обращаются к этой теме, разоблачая преступную деятельность мафии и ее далеко идущие связи. Фильм Элио Петри «Каждому свое» — новое обращение к этой теме. Экранизируя одноименную повесть сицилийского писателя Леонардо Шаши, режиссер пошел своим путем, решил не повторять ее в точности на экране и вообще, по-видимому, пытался избежать повторения всего, что уже говорилось в кино и в литературе о мафии.
Достоинства фильма Петри не ограничиваются его направленностью, темой, содержанием. Это зрелое реалистическое произведение, кинематографически добротное, с определенным стилем, четким ритмом, тонкой игрой удачно подобранных актеров. Это относится и к исполнителям главных ролей — Джану Марии Волонте, Гариэле Ферцетти, греческой актрисе Ирен Папас — и к актерам, появляющимся в эпизодах. И, однако, при всем благородстве намерений режиссера в фильме преобладает элемент занимательности, зрелищности, а элемент социального и политического исследования, столь необходимый, коль скоро речь идет о мафии, отошел на второй план. По жанру фильм определяют как «социальный детектив». Однако, в отличие от повести Шаши, детективная и любовная интриги доминируют в нем над социальными мотивами — недаром, говоря о фильме Петри, некоторые рецензенты вспоминают Хичкока. Впрочем, как бы ни судить о фильме Петри и о том, в какой мере автору удалось осуществить свои намерения, это произведение вносит в классическую форму «полицейского фильма» чисто итальянские черты, и этот «детектив по-итальянски» — реалистический и социальный — не пытается увести зрителя от животрепещущих проблем современности.



Г. БОГЕМСКИЙ



«КАЙФАНЕС» (МЕКСИКА)

«Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир» ...— писали Илья Ильф и Евгений Петров.

Это высказывание, пожалуй, как нельзя кстати для нашего предмета. Потому что, мне кажется, мексиканский фильм находится примерно в том же соотношении с истинно проблемным современным кинематографом, как строительство Днепрогэса с галстуком «Мечта ударника».

В самом деле, чем не созвучность эпохе? Есть нéприкаянные и протестующие моложавые люди — «кайфанес». Кинотрадиция услужливо суфлирует, и вот уже персонажей фильма можно сопричислить к «рассерженным», «проклятому поколению»... Два-три намека на случайность заработка — готовы социальность, гражданственный пафос. Наконец, отчего не заняться бичеванием язв общества, когда порок столь сладостен: ночное кабаре, стриптиз, драка...

Если же вникнуть, то фильм достаточно пуст. Социальная критика в нем поверхностна, анализ общества отсутствует, а бунт напоминает эскапады маменькиных сынков. Обрядить в тряпки монумент на площади, устроить веселый «пикник» в похоронном бюро с плясками в гробах... Когда-то С. М. Эйзенштейн снимал для своего мексиканского фильма праздник Смерти, гордый ритуал победы над Костлявой. В «Кайфанес», как и положено повтору, дело обернулось фарсом, пикантной приправой к зрелищу.

Бунтари — «кайфанес» не прочь прихватить, что плохо лежит. Но взять гитару у слепца, для которого она единственное средство заработка,— вряд ли экспроприация экспроприаторов. Быть может, авторы не хотят делать из своих «рассерженных» идеальных личностей? Скажем так: они протестанты, но волею общества — его отбросы. Не думаю, однако, что такова авторская точка зрения. Иначе зачем же так независимо звучат монологи Капитана в финале?

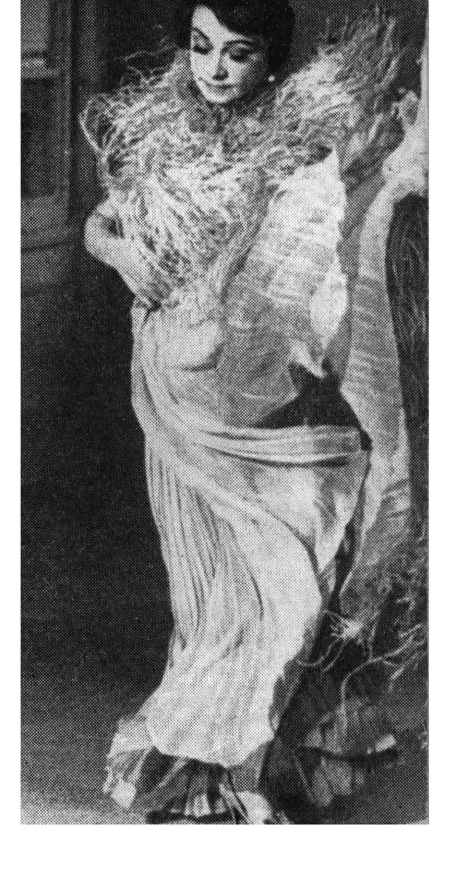
Нет, симпатии авторов, конечно же, на стороне «кайфанес». И их антипод волею сюжета должен вконец пасть в глазах своей невесты. Тут сгодится и натурализм: архитектора публично тошнит. Понятно, что холеная Палома готова в итоге повествования предпочесть бесшабашность новых знакомых респектабельности жениха. Но мои симпатии — и предполагаю, не только мои — так и остались на стороне юного буржуа. Каюсь, но тем не менее...

...Думается, от скрещивания псевдосоциальности с коммерческой развлекательностью дурного вкуса трудно ждать жизнеспособного потомства. «Маленькие люди торопятся за большими. Они понимают, что должны быть созвучны эпохе, и только тогда их товарец может найти сбыт»,— писали Ильф и Петров. «Кайфанес» режиссера Хуана Ибаньеса—вполне профессиональная лента. Не товар, но товар. Суть же от этого не меняется.

Л. ГУРЕВИЧ



«КОРАБЛЬ ДУРАКОВ» (США)



...Стэнли Креймер погружает на свой «Корабль дураков» несколько десятков персонажей, сыгранных актерами мирового класса. Этот пароход, на котором немцы-иммигранты в 1933 году плывут из Латинской Америки обратно в фатерлянд, — как Ноев ковчег. Череда мелких судеб. Все вместе они образуют целое, дают ощущение мира, катящегося в пропасть. Но чтобы понять это целое, надо вглядываться в лица.

Первым появляется карлик. Поразительный карлик с массивной головой мудреца. Нездешний, маленький, бестелесный — одни глаза и горькая усмешка — он единственный на корабле понимает трагическую глупость происходящего, и он единственный обращается с экрана прямо к зрителям; этот карлик словно умный гном, подсаженный Креймером на корабль дураков. Артист Майкл Данн.

Судовой доктор с аккуратным немецким лицом, отец семейства, слабая и тревожная душа, вроде бы вписавшаяся в этот корабль, во всю эту систему вписавшаяся —от пустоты, от страха, по инерции. Оскар Вернер.

Женщина с осанкой Марии Стюарт, жена крупного немецкого плантатора, арестованная в Латинской Америке за тайную помощь местным повстанцам. Ее везут в тюрьму. Толпа батраков приветствует ее, как народную героиню, когда два полисмена почтительно ведут ее к трапу. Ее жизнь кончена... Симона Синьора.

Стареющая американка, все еще красивая — все в прошлом... морщинистые руки, накрашенное лицо, умный, горький взгляд — взгляд в себя... Вивьен Ли.

Ли Марвин. Здоровенный американский детина с физиономией профессионального боксера или гангстера, горилла, пьяница, смесь наива и грубости. «Эй, красотка, у меня есть четыре доллара... А?», «Чего это все немцы толкуют про евреев, я никаких евреев не знаю, я их до 15 лет вообще не видел...» «Вы были заняты линчеванием негров?» — замечает американка с тонкой улыбкой. Они сидят за одним столиком за обедом. Содом и Гоморра! Какие вежливые диалоги и какое всеобщее столпотворение, смешение, разрушение всяких связей... Каждый сам по себе. Одному — девочку за четыре доллара. Другому... Вот пара чопорных немцев—как арийцы, они сидят за столом капитана; между ними сидит их бульдог. Еврей-коммивояжер, гордящийся своим солдатским крестом (сражался за Германию в 1914-м). «Мы, немецкие евреи, особенные, мы умеем ладить с людьми, мы полезные, нас не тронут...» Ну-ну, «не тронут». Какое доброе, какое наивно-доброе лицо... Боже мой, как много у каждого из них микроскопических, крохотных проблем. Как много маленьких иллюзий.

Здоровенная, белая, набитая мышцами немка. Спорт, секс, белокурые волосы, сверхформы. «Дойчланд, Дойчланд юбер аллес». Такие рожали солдат кайзерам — такие народят солдат фюреру. «Брунгильда», — с усмешкой называют ее аристократические дамы. Ничего, она еще им покажет.

Какой-то лысеющий тип, который волочится за этой Брунгильдой, норовя ущипнуть ее в паузе между тирадами. Тирады — из доктора Геббельса. Арийская раса, дранг, пространство, труд освобождает и т. д. Шпарит наизусть. Идеолог. Самый счастливый дурак на корабле дураков...

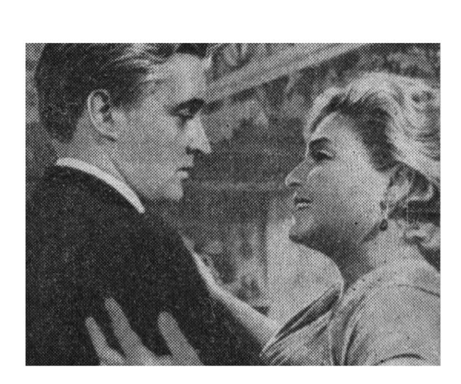
В этом пестром кружеве отношений медленно отстаивается тяжелая закономерность. Тревожные, более тонкие натуры — гибнут, отходят, отлетают к краю. Ага, у этого господина жена — еврейка! И он это скрывал! Прочь из-за стола капитана! Какая-то милая старушка немка подходит утешить изгнанного... Заметьте эту добрую, эту обыкновенную старушку — вы ее еще увидите в последнем кадре.

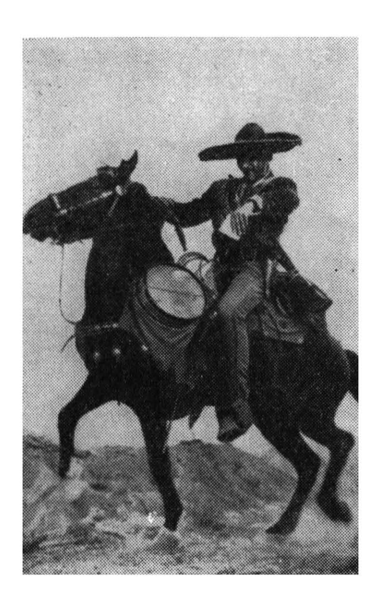
...Пассажиры выходят на германский берег. Растекаются по перрону. Слабые, несчастные уходят тихо, поодиночке. Сильные, непробиваемые, счастливые шумят, уходят группами. Милую старушку встретил сын — высокий красавец с победоносной осанкой счастливца. Обнял матушку. Повернулся. Мы увидели свастику на рукаве.

Фашизм может приходить — они созрели.

Мне казалось — в течение всего фильма,— что Стэнли Креймер не может найти точную формулу своего отношения к происходящему. Не может понять, объяснить себе этого шабаша глупости. Он разыграл все это и горько усмехнулся...

Л. АННИНСКИЙ





«КТО ЗНАЕТ?» (ИТАЛИЯ)

Дамиано Дамиани — итальянский режиссер, дебютировавший в 1960 году и с тех пор поставивший шесть фильмов — в том числе малоудачную экранизацию романа А. Моравиа «Скука». В фильме «Кто знает?» Дамиани обратился к теме мексиканской революции. «Мне хотелось бы придать этому фильму,— заявлял он еще перед началом съемок,— мрачные тона урагана жестокости и крови, который обрушился на Мексику в годы революции». В этом Дамиани преуспел: в фильме его жестокости и насилий хоть отбавляй, начиная с первых кадров, в которых паровоз наезжает на прикованного к рельсам человека...

В центре фильма — приключения шайки головорезов, наживающихся на революции: они снабжают за вознаграждение повстанцев. Их жадности и холодному расчету пробравшегося в Мексику наемного убийцы американца Билла, цель которого — застрелить революционного генерала Эпиасса, режиссер противопоставляет бескорыстное служение революции, воплощенное, однако, в малоубедительном образе монаха по прозвищу «Святой».

Подлинным героем фильма должен был, видимо, стать главарь шайки авантюристов Эль-Чунчо, брат «Святого», в котором пробуждаются патриотические чувства. Однако на всем протяжении фильма его заслоняет образ «тихого американца» Билла — циничного и хладнокровного убийцы, гибнущего в фильме от карающей руки Эль-Чунчо.

Благородные по своей сути, хотя и неясно выраженные идеи фильма, превосходная игра талантливых актеров (Джана Марии Волонте в роли мексиканца Эль-Чунчо и Лу Кастелло в роли Билла) не в силах искупить недостатков картины. Фильм Дамиани, по сути, замаскированный вестерн, дань режиссера свирепствующей ныне в Италии моде (по-видимому, весьма прибыльной) на «домашние» вестерны.

Г. БОГЕМСКИЙ

«КТО БОИТСЯ ВИРДЖИНИИ ВУЛЬФ?» (США)

Вирджиния Вульф — изысканная писательница, по созвучию попавшая в детскую песенку на правах серого волка, и ее ровным счетом никто не боится.

Зато герои пьесы американского драматурга Эдварда Олби боятся самих себя, боятся темных тайн своего прошлого и головокружительной пустоты настоящего и разыгрывают друг с другом странные игры, от которых жутковато делается окружающим... Фильм, поставленный Майком Николсом по пьесе Олби, открывается чистеньким, уютным ландшафтом университетского городка, и эта мирно дремлющая в вечерних сумерках лужайка и коттедж, мерцающий теплым сиянием окон, взывают к идиллии. Увы, современные Филемон и Бавкида, обитатели этого аркадского уголка со всеми удобствами, снедаемы мучительными страстями, выжигающими, подобно напалму, все вокруг.

А дело идет всего-навсего о маленьком семейном приеме, который дают дочь ректора университета и ее муж вновь прибывшей молодой чете. О визите вежливости, который затягивается до утра и затягивает вас в воронки и водовороты взаимных разоблачений и чудовищных саморазоблачений, невыносимой откровенности и навязчивых, почти бредовых фантазий, лжи, которая все же лучше скрывающейся за ней истины, и истины, двусмысленность которой так и остается неразгаданной.

Если пьеса Олби — сатира на респектабельное и безнадежно прогнившее общество, то в ней слишком много истинно страшного, пугающе патологического. Если это драма, то ирония ее слишком сокрушительна. Жанровые признаки здесь так же ускользающи, как ускользающи истинные мотивы ненависти-любви двух пожилых супругов — Марты и Джорджа, вовлекающих своих молодых и неискушенных гостей в бесовские игры многоступенчатых исповедей, в греховные соблазны, путающие секс и карьеру, в опустошительную ночь выпивки до рвоты, прелюбодеяния и утраты иллюзий — недаром второй акт пьесы носит у автора название «Вальпургиева ночь».

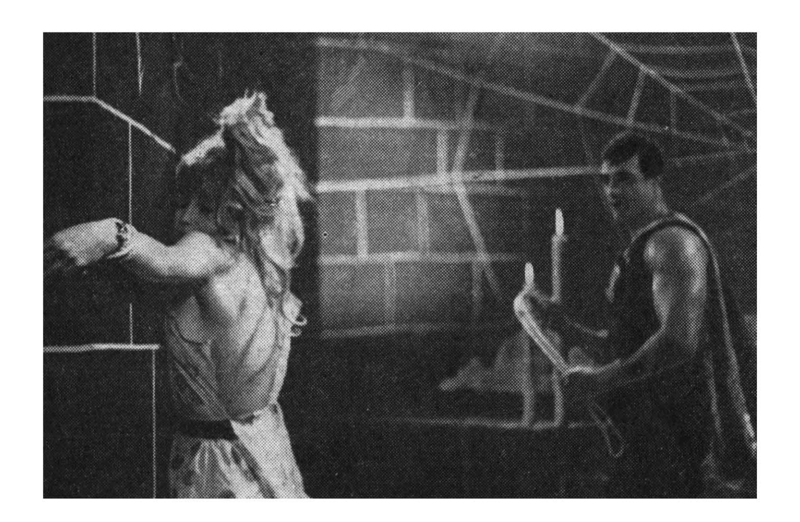
По сюжету своему пьеса Олби несколько напоминает столь популярные у нас когда-то драматические пассажи Пристли — «Опасный поворот» или «Инспектор пришел», где одно неосторожно брошенное слово, неуместный вопрос, неловкий ответ запускают цепную реакцию взаиморазоблачений, шаг за шагом открывающих за благопристойным фасадом мирного семейного ужина или респектабельного уик-энда грязь потайных связей, грубых материальных зависимостей, эгоистических интересов — коррупцию, разъедающую общество.

Прием Олби сродни, но и противоположен рационально-ясной, всегда чуть-чуть салонной сатире Пристли. Недаром в его пьесе нет «опасных» и «безопасных» поворотов; любой самый невинный разговор — будет ли то рассказ молодого биолога Ника о своей женитьбе или обмен впечатлениями о вечеринке у ректора, отца Марты, или, наконец, спор Марты и Джорджа о цвете глаз их сына,— фатально, тотально, смертельно опасен и неотвратим. И тогда проглянет за треугольником отец-дочь-зять призрак инцеста, с самого начала сделавшего бесплодным брак Марты и Джорджа; и тогда бесплодие коснется всего — карьеры Джорджа, его писательских потуг и сына, которого они оба знают до галлюцинации, до осязания, до дрожи сердца и которого никогда не было и не будет; и тогда окажется, что брак Ника и Хони, в котором присутствует тот же привкус выгоды, уже тоже поражен бесплодием, и молодую будет рвать, рвать, рвать в комфортабельной ванной от противозачаточных порошков и коньяка, а пока ее будет рвать в буквальном смысле, остальных будет рвать, рвать и рвать откровенностями, иллюзиями, надеждами до крови, до желчи, до пота, до спазм, а на рассвете, когда уютные окна погаснут и на все ляжет рассеянный и трезвый свет наступающего дня, окажется, что это не срывание масок, как у Пристли, а всего лишь одна из многих вальпургиевых ночей, которые уже были и еще будут справлены в этом мирном аркадском уголке, и странная взаимная нежность Марты и Джорджа, родившаяся на этом будничном рассвете,— единственное уродливое нематериальное дитя их брака — ничего не весит в открывшейся головокружительной пустоте...

...Отлично играют свои роли и Лиз Тейлор (Марта), и Ричард Бертон (Джордж), и молодые талантливые актеры Джордж Сигэл, и в особенности Сэнди Деннис, но — может быть, я ошибаюсь — фильм по сравнению с пьесой сдвинут в сторону Пристли, в сторону его трезвой сатиры нравов, от глухой мучительной и неразрешимой любви-ненависти Олби к своим смятенным героям.

М. ТУРОВСКАЯ





«КТО ХОЧЕТ УБИТЬ ДЖЕССИ!»
(ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

Этот фильм получил «Золотой Астероид» на фестивале научно-фантастических фильмов в Триесте и потому требует к себе отношения серьезного. С другой же стороны он требует к себе отношения несерьезного, комического, ибо задуман как комедия, выполнен как комедия (хотя, если говорить откровенно, не слишком смешон, как большинство комедий).
Впрочем, по порядку: кто хочет убить Джесси и кто вообще эта Джесси, из-за которой загорелся кинематографический сыр-бор (сценарий Милоша Мацоурека, постановка Вацлава Ворличека)? Ответ напрашивается сразу: никто не хочет. Во-первых, поди убей эту полуодетую красотку, пока она нарисована, а потом, когда она оживет и окажется в своем отлично продуманном неглиже на улицах Праги, убивать ее и вовсе не захочется — так она хороша и беззащитна, несмотря на чудодейственную антигравитационную рукавицу, которую столь злодейски порываются отнять у нее чрезвычайно широкоплечий «Супермен» и чрезвычайно узколицый «Пистолетчик».
Начинается все с того, что добропорядочный профессор Беранек зачитался журналом «Мир техники», на обложке которого, научного отдыха для, печатается комикс о похождениях красавицы Джесси с ее чудодейственной рукавицей. Понятное дело, профессору тут же захотелось изобрести аналогичную рукавицу во славу отечественной науки, и он берет журналы домой, задумывается, засыпает и, разумеется, видит во сне Джесси.
Все бы ничего, если бы супруга Беранека тоже не была профессором и даже руководителем специальной лаборатории «Сомниологии», каковая наука изучает возможность материализации сновидений, затаенных мечтаний и прочей идеалистической чепухи, порой встречающейся еще в нашей действительности.
Естественно, что мадам экспериментирует, и естественно, что на собственном супруге. Естественно, что, увидев на экране «сомниографа» своего супруга в объятиях Джесси, пани Беранкова вводит в его бесчувственное тело солидную дозу «сомниоэликсира», долженствующего превратить приятное сновидение в кошмар, а прелестную соперницу — в ничто. Однако доза оказывается слишком сильной — Джесси и ее преследователи неожиданно материализуются. Рушатся стены. Супермен качается на люстре, подобно Тарзану, Пистолетчик палит в белый свет, как в копеечку, спящие пражане нежданно просыпаются в дымной и шумной атмосфере Дикого Запада, полиция гонится за нарушителями спокойствия, мадам профессор вновь норовит дематериализовать слишком материальную Джесси, уже успевшую ответить взаимностью на пылкое чувство Беранека. Полиция идет по следу, Беранек и Джесси на скамье подсудимых... Между делом мадам успела влюбиться в Супермена и, чтобы не расставаться с ним до самой смерти, отправляется за своим мускулистым возлюбленным в нарисованный мир комиксов.
Здесь, как и во многих комедийных предприятиях последних лет, комедия пытается выйти за пределы давным-давно очерченного круга гэгов, ситуаций, характеров, пытается обновиться, шагнув в самые неожиданные области человеческого воображения. Ворличек не скрывает этого: «столкновение выдуманных героев серийного комикса с рядовыми смертными содержит оригинальные, еще не обыгранные комедийные возможности». Замысел не так уж плох.
Плохо другое: унылые и просто не слишком изобретательные перипетии его живых героев так и не сталкиваются с нарисованным миром комикса. То есть сталкиваются в самом прямом, чисто зрительном смысле. Подчеркнуто банальны и герои самого комикса (в этом их смысл!). Интересно могло бы быть действительное столкновение этих банальностей, а его-то и нет в картине. Потому-то ее нельзя отнести ни к фильмам фантастическим, ибо рукавички и сомниограф — лишь повод для забавы, ни к комедиям, ибо комического конфликта в ней нет.

М. ЧЕРНЕНКО

«МАРЫСЯ И НАПОЛЕОН»
(ПОЛЬША)

Актер Густав Холубек достаточно похож на Наполеона — тот же широкий лоб, узкий нос, широко расставленные глаза. Он, конечно, повыше ростом, чем «маленький капрал», но это незаметно, если поставить его рядом с царственной славянкой Беатой Тышкевич, одетой в туалет времен Империи и увенчанной тиарой высоко убранных волос. Холубека и Тышкевич так и хочется поместить в мизансцене исторических живых картин: «Император Наполеон впервые встречается с графиней Валевской на дороге в Варшаву»... «Наполеон танцует с графиней Валевской на балу»... «Графиня Валевска испрашивает у императора гарантии польской независимости»... «Французский Геркулес у польской Омфалы» — руки, привыкшие сотрясать государства, покорно распялены, Мария Валевска в домашнем уборе грациозно мотает шерсть...
Романом Валевской и Наполеона во многих польских семьях гордятся до сих пор так, как славным романом собственной прабабушки. Обращение к нему авторов «Марыси и Наполеона» среди иных предпосылок имеет еще ту, что «Пепел» Вайды, как в свое время «Пепел» Жеромского, многих обидел в их этих вот семейно-исторических чувствах. Люди, отворачиваясь от «Пепла», бессознательно требовали себе назад любимую картинку — реликвию домашнего патриотизма, девизом которого становятся цитаты вроде: «нет на свете царицы, краше польской девицы».
«Марыся и Наполеон» и есть та самая возвращенная картинка, при том что режиссер Леонард Бучковский, возвращая ее желающим, посмеивается и приглашает их тоже чуточку улыбнуться упорству стародавних пристрастий. История польской графини и императора французов, ее самые выигрышные и самые известные эпизоды, развертывающиеся в дворцовых декорациях и на фоне классических снежных ландшафтов с конями и нарядными, в мехах и бархате, санными поездами, — эта история получает обрамление как бы ироническое, как бы делающее условными все развертывающиеся романтические красоты: Наполеоном и графиней чувствуют себя француз, изучающий польскую культуру, и варшавская студентка. Они сами комментируют историческую неточность и траченную молью пышность только что разыгранных ими фрагментов. Но юмор картины «Марыся и Наполеон», в которой возникают подвалы студенческих кафе с джазом и шейком, какой-то просительный, извиняющийся юмор. Картина получилась старомодной без грации открытой старомодности и наивно маскирующей наивность.

А. ИНОВЕРЦЕВА







«НГУЕН ВАН ЧОЙ»
(ДРВ)

Кинематографисты Демократической Республики Вьетнам сняли картину «Нгуен Ван Чой» в трудных условиях, во время американских налетов, буквально под бомбами. Уже одно это заставляет с особым уважением отнестись к их благородному труду, к произведению искусства, которое само по себе есть свидетельство всенародной борьбы. Но картина отмечена и художественной цельностью, гармоничностью, нравственной чистотой. Ясная, как песня, как старинная легенда о прекрасном герое, который идет на смерть за счастье родной страны, она пользуется вместе с тем современными кинематографическими средствами и, отходя от иллюстративности, явно тяготеет к методу, который сейчас привлекает многих кинематографистов мира,— к документализму.

Подлинный документ лежит в основе картины. Подлинна сама история Нгуен Ван Чоя, национального героя, народного любимца, юного патриота, совершившего подвиг и заточенного в тюрьму, а потом казненного сайгонскими властями. Подлинны материалы, по которым фильм был создан: их предоставила жена Ван Чоя Фан Тхи Кюйен, которая провела с героем последние дни его короткой жизни, а потом сумела выбраться из Сайгона. Подлинны имена, факты, обстоятельства. Подлинны, по-хорошему типажны лица—и профессиональных актеров и молодых дебютантов Тху Хиен (жена Ван Чоя) и Куанг Хунга, который играет заглавную роль необычайно темпераментно и искренне. И, наконец, постановщики картины Ли Тхай Бао и Буй Динь Хак прямо соединяют игровое действие с хроникой, с потрясающими сердце кадрами сайгонских событий.

Документальная «рамка» (фильм начинается и кончается хроникой) потребовала определенного стилевого единства, а хроника послужила камертоном художественной правды. Нужно отдать должное режиссерам и оператору: картина и в игровых своих частях часто смотрится как документальный репортаж, а это дорогого стоит. При всем огромном различии обстановки и фактуры «Нгуен Ван Чой» напоминает советские ленты военных лет своей суровой бесхитростностью, своим публицистическим пафосом, облеченным в форму скромную и достоверную. Особенно большое впечатление производит сцена у сайгонской тюрьмы, на площади, где толпы людей под проливным дождем ждут свидания с заключенными, а также сцена последней речи Ван Чоя, когда юноша бросает в лицо палачам и продажным журналистам слова обвинения: это он, Нгуен Ван Чой, приговоренный к расстрелу, обвиняет. Кинематография демократического Вьетнама родилась как искусство героического, сражающегося народа и прошла крещение огнем. Всем, кто следит за ней, радостно видеть безусловные приметы роста, уверенные шаги к творческой зрелости.

Гр. СТЕШЕНКО

«НЕДРА»
(РУМЫНИЯ)

Главное в этом фильме, его основную тему обнаружить нетрудно: авторская мысль не вуалируется в подтексте, не извлекается постепенно из каких-то сложных внутренних переплетений — она высказана впрямую, вопрос поставлен недвусмысленно и обращен непосредственно в зал. Ясно, что создатели ленты стремились прежде всего к той форме кинорассказа, которую принято теперь называть «фильм-размышление». Разговор об ответственности человека перед обществом и общества перед ним строится так, что должен выходить за рамки экрана: разные точки зрения на одно и то же событие, связанное с судьбой центрального героя, инженера Мирчи Тудорана, предполагают соучастие зрителей в расследовании «дела Тудорана», более того — в нравственном конфликте фильма, в борьбе, испытывающей человека «на прочность».

Не подходим ли мы иногда к человеческой индивидуальности с догматическими мерками? Не соблазняемся ли готовыми рецептами, поспешными решениями, в то время как необходим глубокий и тщательный анализ поступков и фактов?

Вопросы эти драматург Иоан Григореску выносит на общий суд, как бы объективно представляя нам и своего героя и историю, с ним приключившуюся. Человек, смело идущий на эксперимент, на риск, Мирча Тудоран вдруг терпит поражение: его технический просчет повлек за собой катастрофу — пожар на нефтепромысле. Закономерна ли, простительна ли эта ошибка для того, кто ищет, кто дерзает? Или он должен понести суровое наказание, должен быть осужден обществом?

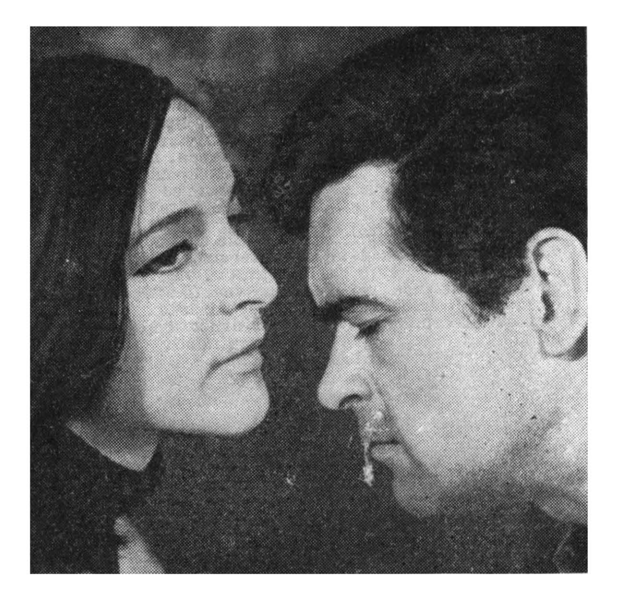
Итак, мы пытаемся войти в этот спор... Но порой режиссер словно сам же мешает тому, снижая остроту столкновений, ослабляя напряженность психологического действия. Фильм то вдруг вязнет, теряет ритм, то сворачивает на дорогу банальных, упрощенных решений (как, например, в образе противника Тудорана, начальника нефтепромысла Албы, который выглядит всего лишь примитивным трусом, в то время как задуман-то явно куда более сложный и интересный характер), то чрезмерно увлекается эффектными зрелищами аварии, пожара. И если сцены, где бушует природная стихия, льет нефтяной дождь, рвется вперед пламя, действительно динамичны, полны экспрессии, то эпизодам, работающим на основную мысль и требующим яркого публицистического накала, иной раз недостает художественной силы, страстного пафоса.

Может быть, одно из необходимых качеств художника — способность к самоограничению, к строгому отбору. Ее пока еще не воспитал в себе режиссер Вирджил Калотеску. Длинноты, отступления, известная загроможденность картины, естественно, ослабляют интерес к ней зрителей, которые не могут не ощутить вдруг возникающего разлада между содержанием и формой.

Тем не менее поиск румынских кинематографистов в «Недрах» по сути своей достаточно важен. Он — в русле разработки тех проблем, что по-настоящему современны. Авторы требовательно судят о человеке и обществе, восставая против нравственной инертности, беспринципности, духовного компромисса.

Фильм не ставит точку. Не делает героя триумфатором, хотя тот и одержал победу. Победа эта трудна и, если хотите, горька. И, может быть, завтра круг повернется снова. Но в том-то и заключен высокий человеческий долг, чтобы опять пройти по этому кругу — ради будущих поколений.

Н. ИГНАТЬЕВА



«НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ» (АНГЛИЯ)

Фабула, избранная Лоузи, кажется предназначенной, чтобы опрокинуть впечатление благополучия и устойчивости. Около загородного коттеджа, такого многолетне обжитого, такого уютно-интеллигентного, у его свежеподстриженной живой изгороди ночью разбивается машина. Все залито виски и кровью, и когда владелец коттеджа вытаскивает из лежащего на боку автомобиля полубесчувственную пьяную девушку, слышатся предупреждающие слова — «Осторожно, вы становитесь каблуком на его лицо»: в кабине труп, молодой красивый мертвец в вечернем костюме. В ту же ночь в том же доме хозяин, отправивший накануне жену в клинику рожать третьего ребенка, страстно и насильно овладевает этой девушкой, своей студенткой, любовницей своего самоуверенного немолодого влюбленного в нее товарища и нареченной невестой того, кого мертвым увез дежурный наряд дорожной полиции.

Но смысл и эстетика фильма Лоузи — в разрыве с ближними подсказками этой фабулы. Меньше всего это рассказ о традиционном лицемерии английской провинции, где внешне все чопорно, а за увитыми плющом стенами творится бог знает что. Как раз никакого лицемерия, никакой заботы о том, чтобы скрыть. Нет и афиширования — все словно само собой разумеется. Никакого непонимания, никакой «некоммуникабельности» — напротив, до тошного полное понимание друг друга и себя.

В «Несчастном случае» сценаристом выступает Хэролд Пинтер и главную роль хозяина коттеджа, университетского преподавателя философии играет Дирк Богард — это те же люди, с кем Лоузи четыре года назад сделал лучшую свою работу, «Слугу» — фильм о вызревании абсурда в заурядном, фильм с абсолютно убедительным, медленным стилевым сдвигом от разъедающего, циничеcкого реализма традиционной истории лакея, который овладевает жизнью своего господина, к приходящему в безумие гротеску. В «Несчастном случае» нет хотя бы этой буйствующей разрядки — он без взрывов, без перемен, просто на единицу увеличилась статистика дорожных аварий и уехала к себе в Австрию Анна, пережившая не трагедию, не горе, а просто два физических шока — шок катастрофы и шок насилия. Картина Лоузи — картина об устойчивости. Неблагополучие здесь постоянно, прочно, обжито, как эти вот теплые камни университетской готики, как холеная привольность полей для гольфа, как мореный дуб старых библиотек и запах хорошего табака, каминного дыма и портвейна в профессорских комнатах, как уют ресторанчиков, деловитость телецентра и гигиенический модерн клиники. И только откуда-то, из какой-то невидимой щели тянет пронизывающим холодом, тянет тревогой.

Есть известная и изощренная техника создания впечатления ужаса на экране. Допустим, в фильмах Хичкока это долгий план на неподвижном и незначащем предмете в пустоватом кадре, самой длительностью своей заставляющий ждать чего-то страшного, которое медлит, но появится. Джозеф Лоузи знает эту технику и в «Несчастном случае» пользуется ею, трансформируя для совершенно иной цели. Кожей чувствуешь опасность, шевеление чего-то угрожающего, что так и не приходит, но есть, но существует. Ради этого чувства угрозы Лоузи в самом начале фильма и держит бесконечно долго план темного дома, около которого случилось зауряднейшее происшествие: никто никого не убивал, только разбилась машина с пьяным за рулем...

И. СОЛОВЬЕВА, В. ШИТОВА





«НОЧЬ ГЕНЕРАЛОВ» (АНГЛИЯ)

Коль скоро название — «Ночь генералов», и генералы немецкие, а время военное, легко предположить, что фильм — о заговоре 1944 года. Тем более что заговор показан в действии и в подробностях: в кабинетах — сдержанно молчаливые встречи, в каминах — неслышно сгорающие шифровки, и 20 июля фон Штауффенберг минует контрольные посты гитлеровской ставки «Волчье логово» в Растенбурге и направляется в бункер на совещание к фюреру, чтобы оставить под столом портфель с бомбой и, поднявшись по условному вызову наверх, дожидаться взрыва. Взрыв происходит. «Операция Валькирия» идет своим чередом. Фильм — своим.

Ибо кроме генералов, причастных к заговору, есть один непричастный, и именно его ночь имеет в виду афиша. Все и начинается этой ночью — полутемной лестницей с конвульсивным, предсмертным женским криком, торопливыми шагами в тишине, заглушившей крик, и подглядывающим в дверную щель случайным и пугливым прохожим. Детектив повернут лицевой стороной: в оккупированной Варшаве 1942 года убивают проститутку, и прежде чем будет найден виновный последуют другие убийства других проституток — в военном Париже и в послевоенной Германии.

Однако считать криминальный мотив ведущим было бы так же рискованно. Ибо в этой параллельности есть и последовательность. У генералов — несхожие задачи, и антагонизм их обостряет скорее не сюжет, а история, как она видится авторам.

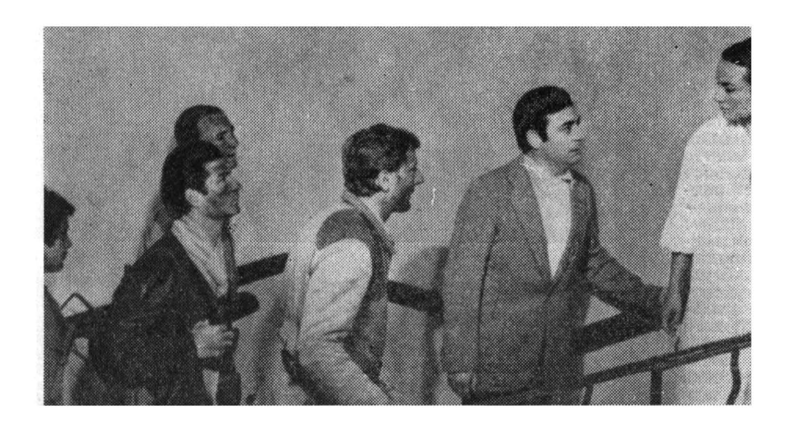
Линия разграничения обозначена с резкостью, нехарактерной для атмосферно и стилистически аморфного фильма. Генерал Танц — действительный и довольно скоро разоблачаемый (по крайней мере, для зрителя) убийца — изгой среди генеральской элиты, парвеню, выскочка, лишенный в своей среде корней и уважения и постоянно это чувствующий. Неизменно и утонченно загадочный Питер О'Тул в этой роли в полной мере отвечает замыслу и играет маньяка, сгорающего на огне честолюбия и уродливой страсти. Но демаркационная полоса все же много шире, нежели граница, отделившая Танца от остальных. Мотив, возникающий в фильме американского режиссера Анатоля Литвака, достаточно знаком и по другим лентам с маркой голливудских и западногерманских студий. Зона отчуждения пролегает между немцами — насильниками, выродками и умудренными службистами, которым только и дано знать, кто враг и кто друг.

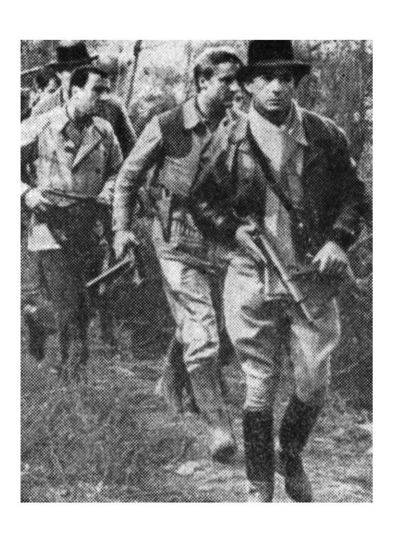
Надо заметить, что внешние барьеры, воздвигнутые войной, здесь не более чем условность: когда офицеру немецкой контрразведки, который стремится разоблачить Танца, требуется помощь, партнера он находит в лице деятеля французского Сопротивления.

Баррикады сооружены в другом месте и по другому поводу. Среди немногих эпизодов, разработанных обстоятельно и сколько-то развернутых во времени, эпизод уничтожения Варшавы соединением, руководимым Танцем.

Садист по природе и по призванию проводит тактику «выжженной земли», пока генералы готовят покушение на Гитлера. Служебные обязанности исполняет сластолюбивый убийца, тогда как офицер-контрразведчик расследует преступление, движимый личным долгом, долгом совести. Параллели пересекаются дважды. Сначала, когда этот офицер приезжает, чтобы арестовать Танца, и получает пулю из генеральского пистолета. Так разрешена локальная ситуация противостояния сторон. Во второй раз правосудие настигает генерала уже в Федеральной Германии, на реваншистском сборище, куда бывшие чины СД и СС съезжаются на черных лимузинах и где Танц занимает почетное место в президиуме среди таких же подтянутых и зловеще спокойных фигур в штатском. Неожиданно и в то же время закономерно всплывает здесь боковая и, кажется, ничуть не обязательная линия: бывший деятель Сопротивления становится инспектором Интерпола и появляется на авансцене сюжета, чтобы окончательно разоблачить Танца в этом новом своем качестве, словно выполняя последнюю волю фронтового друга. Картина сегодняшней жизни как бы призвана подчеркнуть объективность авторского взгляда на прошлое и на связь прошлого с настоящим, преподносимую в финале с наглядностью откровенно декоративной.

Г. ХАЛТУРИН







«ОМБРЕ» (США)

«Омбре» (Hombre) — слэнговое словечко: в устах персонажей американских вестернов оно означает примерно то же, что в устах героев Гладилина или Аксенова «чувак», т. е. служит неким снижающим заменителем понятия «человек». На московском фестивале фильм так и назывался — «Человек»: очевидно, название его было переведено не с английского, а с испанского, откуда это слово родом и где оно обозначает попросту «человек» вне всякой стилистической окраски. Но произошла любопытная вещь — фестивальное название очень точно выразило основную тему картины: тот, кого в ней пренебрежительно называют «hombre»,— белый, воспитанный среди индейцев, вдали от «цивилизации»,— и оказывается на поверку подлинным «Человеком», в возвышенном значении слова.

«Омбре» играет Пол Ньюмен, основного его антагониста — Фредрик Марч. Герой Марча — престарелый правительственный чиновник, присвоивший казенные деньги. Дилижанс... нападение бандитов... перестрелка... бегство... преследование. Молоденькая жена чиновника, схваченная бандитами в качестве заложницы, и «омбре», не испытывающий ни малейшей симпатии ни к ней, ни, в особенности, к покинувшему ее в беде мужу, но тем не менее жертвующий жизнью ради ее спасения от неминуемой мучительной смерти... Привычная сюжетная канва вестерна облагорожена здесь хотя и не очень, может быть, оригинальной, но честной и в данном случае безусловно заслуживающей уважения мыслью о нравственном превосходстве «естественного», порвавшего связи с обществом человека над человеком «цивилизованным», плоть от плоти буржуазного общества.

Холодновато-точная, без эмоциональных всплесков режиссура Мартина Ритта и благородная сдержанность Пола Ньюмена, наделившего «омбре» духовной силой и человеческой значительностью, но словно бы загнавшего вглубь свой незаурядный актерский темперамент, показались бы, вероятно, не совсем уместными в вестерне «классического» типа, но здесь, в «интеллектуальном» вестерне, вестерне «для взрослых», они как нельзя более ко двору.

Я. БЕРЕЗНИЦКИЙ

«ОДНИМ ЧЕЛОВЕКОМ БОЛЬШЕ» (ФРАНЦИЯ)

Коста-Гаврас поставил картину по роману Жан-Пьера Шаброля «Одним человеком больше» — это его второй фильм, первым было «Купе убийц», элегантный детектив с первоклассными актерами. Смотря его новую работу, все время чувствуешь, как режиссер боится своего опыта автора той, первой картины и как он все-таки связан им.

Весь быт в фильме Коста-Гавраса «Купе убийц», кажется, подробный и причудливый, существовал только как нарочное, расчетливое переплетение линий, затрудняющих разгадку картинки. В фильме «Одним человеком больше» быт оккупации и Сопротивления, сокращенный до кровавой краткости налетов маки на тюрьму или банк, мгновенных перестрелок на уютных маленьких площадях, случайных и неизбежных вторжений в чужую жизнь, в чужие дома, где тебя, разгоряченного, потного от боя, должны перевязать, переодеть, передать с рук на руки куда-то дальше,— этот быт, снятый вроде бы так достоверно и с короткого расстояния, опять же в чем-то вспомогателен: только на сей раз сложный, запутывающий узор обрывочных бытовых штрихов скрывает от нас не детективную разгадку, а философскую пропись.

Из нацистской тюрьмы должно было быть освобождено с боем двенадцать заключенных, бой выигран — освобожденных оказывается тринадцать. Кто он, этот тринадцатый, — свой или провокатор? Дать ему в руки автомат или поставить к стенке? Коста-Гаврас не прельщается фабулой «вычисления личности»: с тринадцатым не связано ни тайн, ни событий, с ним связана только дилемма. Дилемма доверия и недоверия. Дилемма жестокости как необходимости (человек внушает подозрения, но вина его недоказана: убить ли его, оставить ли в живых, рискуя жизнью отряда?). Наконец, дилемма возможности или невозможности быть над схваткой, существовать вне боя.

Однажды открывшаяся зрителю, вся эта сумма дилемм одна только и видна уже в фильме. То, что философское вопрошание так и остается без ответа и решение предоставляется зрителю, ничуть не смягчает наставную сухость фильма, его изначальную кроссвордность. А в кроссворде, как всякий знает, слова лишены собственного живого значения, и кровь и война — здесь слова из пяти букв, где третьей или второй — о.

И. СОЛОВЬЕВА, В. ШИТОВА

«ОТЕЦ»
(ВЕНГРИЯ)

«Отец» Иштвана Сабо — произведение абсолютно самобытное, в этом его прелесть. Конечно, в стилистике и приемах фильма при желании можно заметить общие свойства того кинематографического языка, которым говорит новое режиссерское поколение 60-х годов. Но поэтика, замысел, образы, тема (сценарий тоже написан Иштваном Сабо) глубоко индивидуальны, национальны, органичны. Они могли родиться только в наши дни, именно там, в Будапеште, увиденном Иштваном Сабо и снятом Шандором Шара любовно и «изнутри», как Париж у Трюффо или Москва у Хуциева.
Действие начинается в 1945 году, когда у маленького Тако умирает отец, умирает своей смертью, и его хоронят не на воинском кладбище, не в братской могиле, а просто в саду, у больницы, где он работал. Три воспоминания-блика, три высветленные памятью обрывка остаются у Тако от отца: короткое объятье человека в кожаном пальто, отец в белом халате, отцовская рука, взявшаяся за железное кольцо у ворот дома. Осталось еще несколько вещей: часы, врачебная сумка, повязка с крестом да выцветшие давние фотографии — все.
Вот из этих бедных реликвий и фрагментов прошлого, из двух-трех тактов симфонии Малера, переходящих в песенку детства,— этой музыкальной темы отца, из трудного детского одиночества вырастает в душе Тако и в фильме лирический герой— Отец, кто мучительно необходим и кого нет ни у Тако, ни у других ребят военного поколения, поднятого матерями. К каждому впечатлению, к каждому большому и маленькому событию мгновенно подключается ассоциация. Ребенок живет двойной жизнью: собственной, обыденной и нелегкой и заново проживаемой, прекрасной, романтической жизнью отца. Интересно и сложно раскрывается в фильме самодвижение этого образа, порожденного детской тоской и исконной жаждой идеала — в легенду, в миф, день ото дня теряющий свой глубоко личный, интимный, так сказать, семейный характер и оборачивающийся общественным мифом времени. Ребенок домысливает утраченные черты отцовского облика согласно тем общераспространенным представлениям о герое, которые бытуют в его стране в послевоенную пору. Скромный врач, обыкновенный человек с усталым и симпатичным лицом Миклоша Габора превращается в партизанского вожака, в неуловимого мстителя, в памятник борца-антифашиста. Это его, отца, портрет в руке у каждого демонстранта 1 Мая, это отец проходит меж пионерских шеренг, приветствуя и улыбаясь.
Находя истоки мифа в глубинах конкретной человеческой психологии и органической потребности времени, воскрешая всю его поэтичность и власть над душой, Сабо открывает и его угрозу. Второе «я» Тако, отец, постепенно подавляет и вытесняет «я» первое. Беззаветная служба вымышленному кумиру лишает человека самостоятельности. Потому фильм рисует не только рождение и продолжение легенды, но и ее изжитие во взрослые годы Тако (которого теперь играет Андраш Балинт). Молодость, может быть, еще более трудная, чем детство, встает на экране событиями 1956 года, бетховенскими грозными ритмами. Это дни, когда требуются индивидуальные решения, ответственные и немедленные. Эпизод с флагом, за которым бежит под обстрелом Тако,— бессмысленная акция — наглядно показывает всю изжившую себя картинность героики, воспитанной в Тако любимым мифом. Ход неожиданный, непрямой, как и все в фильме, как и новый цикл поисков героя, поисков реального отца, отца из жизни, — поисков правды.
Юность Тако и его подруги Анни, которую интеллигентно и умно играет Кати Шойом, воскрешена в фильме с той же поэтичностью, тонкостью и сложностью, которая покоряла в «Поре мечтаний» — прошлой картине Сабо. Ясно, что в этом 29-летнем венгерском режиссере кинематограф обрел еще одну свою надежду.

Н. ЗОРКАЯ





«ОПЕРАЦИЯ «СВЯТОЙ ЯНУАРИЙ»
(ИТАЛИЯ)

Святой Януарий — патрон Неаполя. Он очень богат — в ризнице собора хранятся дары — пожертвования верующих, оцениваемые в семь миллиардов лир. На это-то сокровище и покушаются трое американских гангстеров — Джек, Фрэнк и очаровательная Мегги, разработавшие операцию «Св. Януарий». Но грабителям необходим помощник из местного населения, особенно после того как один из гангстеров умирает, отведав традиционное неаполитанское блюдо «дары моря». Сообщника находит дон Винченцо — влиятельный неаполитанский мошенник, сидящий за решеткой, но пользующийся в тюрьме полной свободой и комфортом. Помощника зовут Дуду. Он никак не может решиться обокрасть покровителя родного города, но у него рождается гениальная идея: похитить сокровище, а затем истратить его на строительство новых домов для неаполитанской бедноты. И вот когда все неаполитанцы, в том числе и полицейские, и сторожа, застыли как зачарованные перед экранами телевизоров, слушая концерт неаполитанской песни, Дуду помогает гангстерам завладеть сокровищем, чтобы потом его у них похитить. Но американка Мегги оказывается хитрее Дуду — покончив со своим соотечественником, она вместе с сокровищем спешит в аэропорт. Начинается традиционное кинематографическое преследование, и в конце концов Дуду настигает Мегги. Его ждет приготовленная ему доном Винченцо роскошная машина с номером Ватикана и соучастником, для отвода глаз переодетым кардиналом... Дуду уже считает себя в безопасности... Но святой Януарий тоже не дремлет: машина оказывается действительно ватиканской, а кардинал — настоящим. Так Януарий творит очередное чудо и возвращает церкви похищенные у него дары...
Таково содержание этой немудреной, но по-настоящему смешной детективной комедии, поставленной режиссером Дино Ризи. Целью его было создание чисто развлекательной ленты, и цель эта вполне достигнута. Как и в других своих картинах, Ризи в «Януарии» посмеивается над некоторыми чертами итальянского (в данном случае неаполитанского) характера, нравов, быта и вместе с тем пародирует голливудские гангстерские фильмы. Бездушной жестокости американских грабителей он противопоставляет человечность их неаполитанских коллег — они добры душой, почитают родителей и старые обычаи, даже богобоязненны. На этом столкновении характеров и психологий построена, например, уморительная сцена, в которой американец Джек излагает соучастникам план «идеального ограбления», главное условие которого — точность до секунды и полная секретность. Но точность — понятие, неведомое неаполитанцам, а что до секретности, то в комнату входят все новые и новые знакомые Дуду, прослышавшие о наклевывающемся выгодном «деле»...
Из актеров запоминается прежде всего любимец итальянской публики Нино Манфреди в роли Дуду — ловкого мелкого мошенника, по натуре человека доброго и остающегося в душе неисправимым романтиком. В маленькой роли дона Винченцо мы видим Тото — уже смертельно больного, постаревшего, почти полностью лишившегося зрения.
«Операция «Святой Януарий» имела столь огромный успех в Италии, что Ризи замыслил ее продолжения — «Операция «Святой Петр» и «Дуду в Нью-Йорке».

Г. БОГЕМСКИЙ



«ОТКЛОНЕНИЕ»
(БОЛГАРИЯ)

Человек в хорошем костюме, с хорошо подровненными седыми висками вел машину. Он справился у сидевших на обочине, скоро ли кончится объезд и правильно ли он едет к шоссе на Софию, а его попросили подождать минутку и подвезти тут кой-кого до столицы. На раскопках, мимо которых он ехал, был удачный день — нашли на редкость целую фракийскую вазу, жалко было бы ее разбить, везя на тряском грузовичке экспедиции. Человек не очень был доволен задержкой, но был вежлив и просил только поторопиться, потому что ему надо вечером поспеть к самолету на Вену. В раскопке заканчивала свою работу очень довольная женщина, которую его и просили подождать. По тому, как запросто, с чуть подчеркнуто веселой будничностью они, мужчина и женщина, поздоровались, можно было понять, что не виделись они очень давно и расстались, должно быть, не просто, и сейчас им обоим важно снизить напряжение нежданной встречи, успокоить ее, найти в прожитых порознь годах какую-то пружинящую, глушащую прокладку. В секунде возникла психологическая емкость — принцип психологической емкости вообще есть принцип этой не по-нынешнему короткой картины, сделанной тонко и без претензий.
Способ ведения рассказа в двух временах, в прошедшем и настоящем, когда поездка двоих, снятая режиссерской камерой оператора Тодора Стоянова как-то глянцевито, в изысканно многостепенных нюансах светло-серого, преимущественно на средних планах, взятых с движения, перебивается отрезками воспоминаний с особой и другой их оптикой, — самый способ этот вовсе не предлагается авторами фильма как новация. Здесь вовсе нет «темы памяти», эпидемически прошедшей через все мировое кино; разве что есть нота ровного удивления, как быстро стало историей, почти объектом раскопок житье-бытье какой-нибудь двадцатилетней давности. И иссушенный собственным жаром, полемический и экспериментальный быт молодежных коммун и собраний, воскрешенный здесь в контрастных, резко черно-белых, короткофокусных кадрах воспоминаний кажется извлеченным из-под толщи лет.
Невена Коканова, как бы дважды экспонирует перед нами характер, характер двадцатилетней и характер сорокалетней: тут есть тонкость поэтического исследования двойного развития — возрастного и, так сказать, историко-житейского. Чрезвычайность существования натуры совершенно естественной, прихотливо свободной и просто прелестной в условиях детски наивного и детски жестокого эксперимента (в них поместили себя насмешничающие над традиционной любовью Боян и Неда, обставив как публичный опыт свой любовный союз на оговоренные заранее десять дней) — эта чрезвычайность воспринята Кокановой с осознанным вкусом к динамике собственных отношений с образом, к умному отстоянию от него.

А. ИНОВЕРЦЕВА

«ПОЛНЫЙ ВПЕРЕД!»
(ПОЛЬША)

Это, пожалуй, единственный жанр, еще не использованный в кино,— охотничьи байки, матросские байки. В самом деле, поди проверь — было или не было. Все можно делать элегантно, легко, подмигивая, «чтобы вы животики надорвали», как говаривал Зощенко. Очень привлекательная структура. Даже для серьезного режиссера Станислава Ленартовича, только однажды согрешившего комедией, правда, тоже странной — «Итальянец в Варшаве».
Впрочем, по порядку. Гданьск, корабли, мичманы, красотки. Порт. Неожиданная встреча. Застенчивый «глобтроттер», ответственный командировочный. Дождь, навес, девушка под навесом, странный малый, цитирующий Шекспира, — не то студент, не то просто псих. Разбушевавшееся воображение — и оттого, что девушка молчит, не знакомится; и оттого, что бывший однополчанин, сытенький, устроенный, с портфелем; и оттого, что дождь — времени много, девать некуда, словно на старом паруснике, после вахты.
Первая новелла сделана отлично. «Ужасающий» рассказ о демонической аристократке, подцепившей застенчивого матросика, чтобы с его помощью сбросить в бушующее море труп постылого барона, а затем подсунуть сообщника в руки полиции, как единственного убийцу, завершается ироническим финалом. Все это, оказывается, чепуха. И убийства не было, и полиции, и эротической сцены тоже. Просто снималась картина, а глупый морячок по наивности поверил. Но байка есть байка, и все завершается финалом — главной ролью, небывалым гонораром в долларах, любовью. Двойная ироничность этой новеллы отлично демонстрирует возможности жанра.
Отсвет этой ироничности падает и на следующую новеллу — жутковато-литературную историю бичкомера, нечаянно попавшего на шхуну, тайком провозящую наркотики. Романтическая традиция морской повести — Жаколио, Буссенар, Эмар и Майн Рид,— дешевая механичность конструкции, абсурдность мотивировок, нелепость ситуаций. Правда, новелла эта несколько отступает от стилистики байки, и даже терпеливый однополчанин заикается о том, что он уже где-то читал подобное. Однако она достаточно коротка, чтобы не надоесть зрителю.
К сожалению, этого не скажешь о двух последующих — скепсис однополчанина и его высокомерная ухмылка порядком поднадоели морячку, и воображение немедленно подсказывает ему историю о том, как команда жесточайшим образом наказала настырного журналиста с лицом командировочного и буквально выгнала его с корабля. В этой новелле элегантность исчезает. А путаная, непомерно затянутая и непомерно серьезная новелла о приключениях «нашего парня в гареме» — унылое переиздание бульварного романа в манере Лоти, о прекрасной европеянке, оказавшейся в гареме, и блистательном капитане, спасшем ее от позора,— страдает таким отсутствием воображения, что только проливной дождь и насморк всей съемочной группы могли бы оказаться смягчающими вину обстоятельствами.
Разумеется, авторы в финале попытаются себя реабилитировать и закончат картину эффектным кадром «командировочного», оказавшегося портовым маляром. Но на судьбу картины это уже повлиять не сможет. Возможности жанра были использованы в самой незначительной степени. И остается только пожалеть покойного Збигнева Цыбульского, снявшегося в роли застенчивого рассказчика — уж больно нечего делать ему во второй половине картины, как нечего делать и таким отличным актерам, как Здислав Маклакевич, Леон Немчик и Кшиштоф Литвин.

М. ЧЕРНЕНКО



«ПРОФЕССИОНАЛЫ» (США)

...«Вива Вилья!» — огромными буквами на высокой отвесной скале. Это первое, что возникает на экране: на фоне этой надписи идут вступительные титры. Потом, в первом же, экспозиционном, эпизоде, когда техасский миллионер станет упрашивать одного из будущих героев фильма набрать группу смельчаков и, переправившись с ними в Мексику, вырвать его жену из рук похитивших ее бандитов, камера все это время будет неотрывно фиксировать наше внимание на приклеенной к стене старой пожелтевшей газете, где во всю ширь полосы — «Вилья и Запата вступили в Мехико». И на том же газетном листе — групповая фотография: Вилья и его ближайшие соратники. И среди соратников — обведенные кружочками лица тех, кому предстоит вскоре стать врагами: Фардана — это он получает задание — и Разы — это им совершено похищение. Потом кружком обводится еще одно лицо — это Долуорт: Фардан включает его в состав своей группы.

Четверка отправляется в путь. И на всем ее нелегком пути — как опознавательный знак революционного прошлого двоих из них — та же надпись на скалах: «Вива Вилья!» И разговаривают между собой эти двое все о прошлом да о прошлом: «А помнишь?..» И нынешнего врага своего вспоминают с задумчивой нежностью: «Наш Раза». Становится ясным, что те не так уж давние годы — лучшее, что было в их жизни, и что их нынешняя высокооплачиваемая работа — погони, перестрелки, чудеса храбрости — все это для них не более чем эрзац, заменитель их прекрасного, одушевленного высокой и бескорыстной идеей прошлого.

Сюжет — обычный сюжет вестерна — разматывается своим чередом: похищенная уже в руках четверки, и они везут ее обратно, хоть на полпути узнают, что она вовсе не была похищена, а совсем наоборот: души не чает в Разе и сбежала к нему от постылого, втрое старше ее, мужа. Но не это сногсшибательное открытие — кульминация фильма, а долгая и вроде бы бездейственная сцена, когда раненные друг другом Долуорт и Раза лежат на скалах, не видя один другого, и, напрягая слабеющие голоса, снова и снова вспоминают все то же, не дающее им покоя прошлое, когда были они вместе и когда Революция — мексиканская революция, за победу которой они сражались,— была еще «прекрасной Богиней». А теперь? «Без любви, без цели мы ничто»,— горько и жестко бросает один из них. Разочарование?.. Да, но не в революции—память о ней для них все так же свята,—но во всем том, что всплыло на поверхность после ее победы, когда к власти пришли политиканы. Отсюда — пустота, отсюда — поиски «заменителей», отсюда — зависть к товарищам, не дожившим до победы революции и не увидевшим, как победа эта стала началом ее конца. И отсюда же — финал: в последний момент, когда четверка вот-вот передаст миллионеру его жену, а тот им — по десять тысяч на брата, когда условия контракта выполнены и «профессиональная» этика соблюдена,— вступает в силу иная этика. Миллионер остается при долларах, «профессионалы» — с пустыми руками, а отпущенные ими Раза с возлюбленной возвращаются в Мексику. Концовка не просто эффектна — в ней получает внешнее (фабульное) завершение внутренняя тема картины: победа, чреватая поражением, «победитель не получает ничего».

Сценарист, режиссер и продюсер картины (един в трех лицах) Ричард Брукс по справедливости может слышать «звуки одобренья» не только в высокой оценке ее на страницах наиболее серьезных киноизданий, но и в «криках озлобленья», которыми встречен фильм в реакционной прессе. Автор рецензии в журнале «Филмз ин ревью» с возмущением отмечает, например, в фильме «банальности насчет преданности революции» и заканчивает статью советом: «Следовало бы напомнить Бруксу, что живет он сейчас в 60-х годах, а не в 30-х». В этой раздраженной сентенции очень точно, как это ни странно, уловлена суть дела: во многих значительных произведениях литературы и искусства США наших дней (например, в «Сделке» Элии Казана — бестселлере № 1 нынешнего года) и в самом деле отчетливо слышен мотив ностальгической тоски по 30-м годам, с их бурным общественным подъемом, с их «настоящей жизнью» — той же, по сути, тоски, с которой и герои «Профессионалов» вспоминают о своем революционном прошлом.

Я. БЕРЕЗНИЦКИЙ





«ПОДОПЕЧНЫЙ» (ЮГОСЛАВИЯ)

Ассоциации откровенно прямолинейны: автомобильное кладбище, трупы троллейбусов, долговязый молодой человек с проржавевшей железякой, прозрачная беловолосая девушка. Удар по стеклу, звон, осколки. Еще удар, еще, еще... Ему бы войти в раж, крушить, неистовствовать, а он — ни злости, ни ярости, ни удовольствия. И текст, обрывки фраз, тоже нехотя, вымученно, между делом.

Она. Каков ты человек, не пойму?
Он (*современно-поэтически*). Разный я, понимаешь?

Она понимает: поэт. Впрочем, она это знает давно, ибо то, что показано в начале фильма «Подопечный», финал или почти финал картины.

История поэтической души? Не только. Ибо ассоциации на этом не кончаются. Есть еще и традиция, давняя, французская: Растиньяк, Жюльен Сорель... Девятнадцатый век, анатомия романтического карьеризма, честолюбие, воля к победе, горящие глаза варвара пред столицей мира, отдающейся ему... И женщины — милые, хорошенькие, красавицы. Женщины — ступеньки по пути к вершине.

Сценарист Йован Чирилов предложил режиссеру Владану Слиепчевичу наисовременнейший вариант Растиньяка — овладевшего оружием социальной демагогии, поставившего социальный лексикон эпохи на службу себе. Не только в пошло-материальном, но прежде всего в духовно-возвышенном смысле. Ибо Иван Стоянович не гонится за богатством в традиционном смысле слова (он подозревает, что оно придет к нему по пути), его интересует другое, менее ухватистое, но куда более чаемое — то постоянное пребывание на переднем крае общества, которое называется славой, известностью...

Чирилов и Слиепчевич, не сбиваясь на памфлет, пытаются разобраться в непростых путях карьеризма, социальной аморальности и просто человеческой бессовестности своего героя. Иван Стоянович может при случае вступить в партию, может походя разоблачить бюрократа, может в широте душевной помочь страждущему. Но все это, в конечном счете, для себя самого.

И, оказывается, стимулы карьеризма не слишком изменились. Изменились методы, внешние формы, существо осталось прежним. Появилось только одно, походя отмеченное авторами, но, к сожалению, не привлекшее их внимания: та внутренняя усталость, то безразличие, пассивность темперамента, которые не позволили Ивану в момент крушения карьеры совершить единственное, всегда остающееся Растиньяку,—самоуничтожение.

М. ЧЕРНЕНКО

«РОМАНС ДЛЯ КОРНЕТА»
(ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

Фильм смотрится трудно. Событий почти не происходит; а те, что есть, разворачиваются тяжеловесно и туго. Крутится карусель — в первых кадрах, в середине, в финале. Соблазняет длинного недотепу Войту сдобная вдовица: в первых кадрах, в средних, в финальных. Едва переступает дрожащими ногами больной дед — через весь фильм. Гудит, бьется где-то о стекло невидимая тяжелая муха — тоже почти через весь фильм. Режиссура дорожит повторами: все там же, у пруда, встречаются герои, все тот же бант на кофте Терины никак не развязать робким рукам Войты.

Какой же смысл скрыт за спокойно-угнетающим ритмом киноповествования? ...Может быть, незатейливая быль? Юноша на каникулах, в своем селе полюбил веселую белозубую хозяйку карусели в бродячем балагане. И она любит его. Но на попечении юноши — больной дед. Но у девушки — мрачный жених. И наконец стечение обстоятельств: дед умирает в ночь, когда любовники хотят сбежать. И так бывает.

...Может быть, романтическая история о мужестве и решимости, необходимых юности? Ведь если всмотреться в перипетии, то будь Войта решительней и отважней, не помешали бы его побегу с Териной ни смерть деда, ни кулаки Виктора.

...Может быть, возвышенный рассказ о парне, для которого святы моральные обязательства, долг: перед собой, перед близкими? Не это ли удерживает его от искушений вдовы? И не эта ли моральная чистота заставляет остаться рядом с покойным дедом в минуты, когда ждет Терина?

Разные толкования не выдуманы. Любое из них опирается на какой-либо из эпизодов, плохо сочетающихся друг с другом. Ибо разговор Войты с отцом — это быт, веселая круговерть карусели — поэзия, а пристальное разглядывание камерой рук и тела мертвого деда — уже почти гиньоль.

Отакар Вавра словно не предпринимает никаких усилий, чтобы зритель мог избрать какую-то трактовку. Похоже, что его совершенно не волнует корень, извлекаемый из его интуитивных построений. Похоже, что более всего его занимают пластические вариации вокруг приблизительно расставленных сюжетно-литературных опор. Хорошо это или плохо?

Вероятно, хорошо: в той мере, в какой позволяет фильму избавиться от плоской назидательности.

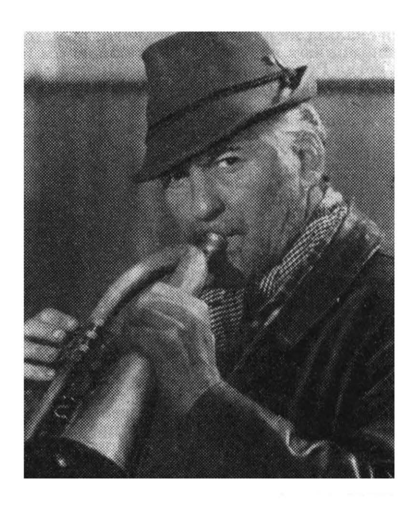
Вероятно, плохо: в той мере, в какой лишает его конечного потенциала, уже не только смыслового, но и эстетического, и эмоционального.

...Есть в фильме одна сторона, которая позволяет догадываться о возможном «потолке» ленты. Я имею в виду цельное изобразительное решение (оператор Андрей Барла, художник Карел Шквор). Не ищите в фильме нежных пейзажей, игры светотени, изыска ракурса — всего, что обычно записывают в актив оператора. Избрав почти для всей ленты съемку длиннофокусной оптикой, авторы словно отрывают вещи от фона и сообщают им собственную силу. Незабываемы лица людей: «фактурные» во всех подробностях, в то время как второй план кадра намеренно лишен их и кажется зыбким...

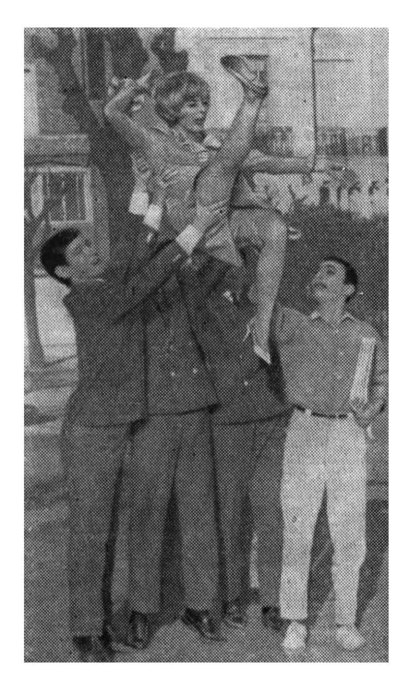
Видимо, эту же поэтику простых, но весомых понятий искала режиссура. Вот, на мой взгляд, один из лучших эпизодов: жалкий старик, нелепый в летнем лесу в своем пальто и шарфе вокруг жилистой шеи, и тут же — нагая молодая женщина, сильное тело в тугих струях реки. И Войта, растерявшийся между цепкой рукой деда и зовом женщины... Картина могла стать притчей, даже аллегорией, строгой и земной. Она могла быть крепко сшитой из прочных пластов-образов: первая чистая любовь, первая земная страсть, первая смерть.

Там, где эта стилистика пробивается сквозь житейское правдоподобие,— там чувствуешь поэзию фильма, его благородство и высоту.

Л. ГУРЕВИЧ



«СКАНДАЛ В СЕМЕЙСТВЕ»
(АРГЕНТИНА)



Картина «Скандал в семействе» на Московском фестивале провалилась. Причины провала несложны. Режиссер Хорхе Веласко, оператор Америко Осс и продюсер Имярек (это совсем неинтересная фамилия, но авторское участие предпринимателя определенно) изготовили изделие стандартной кинопродукции. От прочих подобных оно отличается разве что тем, что денег в него вложено больше. Перед затратами на костюмы, в которые в последней трети фильма неистово переодеваются сестрички-певички Мили и Пили, фирма не постояла. Однако же, как известно, финансовый размах ни к идейным, ни к артистическим качествам фильма причислить невозможно. Бессмысленно было поэтому представлять национальную кинематографию, за которой немалые достижения, на благо которой трудится такой выдающийся мастер, как Леопольдо Торре-Нильссон, этой тусклой лентой, сработанной в аляповатом подражании фильму другой страны: «Скандал в семействе» скалькирован с «Девушек из Рошфора» французского режиссера Жака Деми.

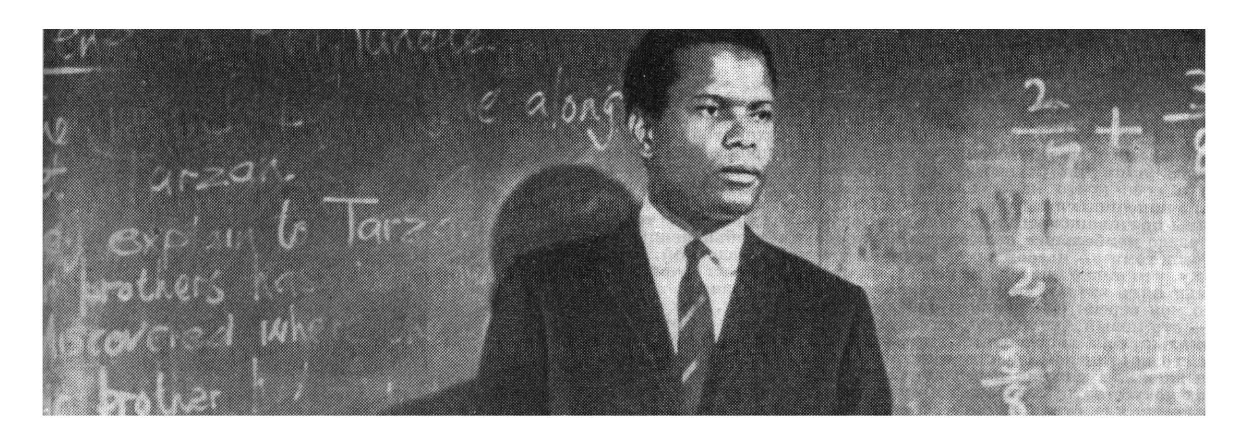
Впрочем, следование образцам — одно из правил коммерческого кино. Любопытны лишь пути тиражирования, каждый раз особые.

Те, кто видел «Девушек из Рошфора», даже если они остались не во всем удовлетворенными картиной, не могли не обратить внимания на не такую уж простую цель Жака Деми, который взялся эстетически возвысить массовый жанр. Он изготовил некий драматургический экстракт бродячих сюжетов: в сущности, сценарий «Девушек из Рошфора» — попросту набор любовных историй, классически известных по сентиментальной, преимущественно дамской литературе. Деми любит банальные сюжеты настолько же, насколько он боится банальных воплощений.

Аргентинская картина тоже построена как собрание затертых историй, только это вовсе не сюита любви, а разве что сюита скандалов: скандал семейный, скандал политический, скандал в прессе — настоящий праздник склочника. В финале «Девушек из Рошфора» любовь счастливо увенчивала все судьбы. Персонажи аргентинской ленты тоже находят свое счастье, только здесь — в ловко устроенных делах. Энергичная мамаша одной из дочек успешно женит на себе ее (дочки) незаконного папашу, папаша пробивается в депутаты, дочки выторговывают выгодный контракт. Ура, все довольны, да здравствует предприимчивость!

Такова занятная разница между изящным парижским фильмом и его провинциальным списком.

И. РУБАНОВА



«УЧИТЕЛЮ, С ЛЮБОВЬЮ» (АНГЛИЯ)

Сидней Пуатье исполнил главные роли в двух почти одновременно вышедших на экран картинах — американской «В разгаре ночи» и английской «Учителю, с любовью». В обоих фильмах Пуатье играет негра-интеллигента, достигшего сравнительно высокого положения в обществе. В американской ленте герой Пуатье, полицейский Тиббс, требует от своего белого коллеги, расиста Гиллеспи называть его мистером Тиббсом; в английской, где мотив расовой нетерпимости играет подчиненную роль и где его герой — учитель, он требует того же у оравы подростков: «Обращайтесь ко мне «сэр». «Сэр» — в английских школах обычное обращение к учителю, но для учителя Тэккери это меньше всего вопрос дисциплинированности, так же как требование Тиббса вызвано вовсе не заботой о хороших манерах Гиллеспи. И в том и в другом случае речь идет о достоинстве человека, о его самоутверждении во враждебном или, в лучшем случае, холодно-равнодушном к нему обществе.

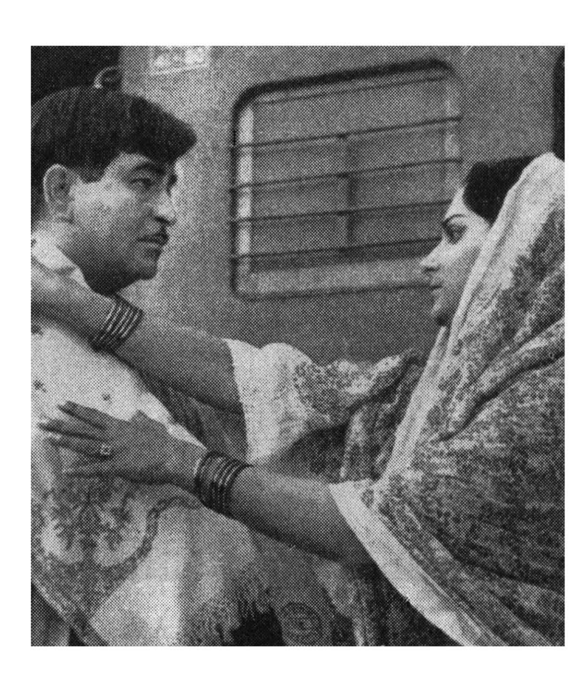
Дальше начинаются различия. Ибо, если Тиббс отстаивает свое человеческое достоинство перед ненавидящими его и ненавидимыми им белыми расистами, то Тэккери, требуя от учеников уважать человека в нем, пытается тем самым пробудить их человеческое достоинство, помогает их самоутверждению. Впрочем, одно связано с другим: только научившись уважать человека в ближнем, становишься человеком сам — именно так читаются финальные эпизоды этих столь непохожих фильмов: с трудом пробивающаяся, на хмуром лице Гиллеспи улыбка, сопровождаемая его напутствием уезжающему Тиббсу: «Поосторожнее, смотри», и надпись на подарке, преподносимом Тэккери учениками: «Учителю (буквально: сэру), с любовью».

Понятие «авторства» в кино связывается обычно с режиссурой. «Учителю, с любовью» — тоже своего рода авторский кинематограф, только авторское, или, как любят нынче говорить, исповедническое начало в нем несет актер. Ибо это не только учитель Тэккери, выходец из той самой Британской Гвианы, куда еще не так давно отправлялись нести цивилизацию европейские миссионеры, являет ныне своим лондонским ученикам пример душевного благородства и учит их ему,— это актер Сидней Пуатье, негр Сидней Пуатье со своим духовным благородством, со своим непоколебимым и спокойным отвращением к любой форме подавления человеческого в человеке.

Ни о чем другом применительно к этой доброй и добротной картине (поставленной Джеймсом Клэвеллом) говорить не хочется. Разве что упомянуть о том, что хотя лента воспроизводит событийную канву нашумевшего несколько лет назад автобиографического романа писателя-негра Э. Брейтуэйта, и, следовательно, показываемое в ней «педагогическое чудо» имело место на самом деле, в скоропалительность, с какою несовершеннолетние хулиганы обоего пола перековываются на экране в достойных членов общества, верится плохо. Дело не в том, что картина получилась «приятной» (наоборот, в ее старомодной, чуточку «под Диккенса» сентиментальности — благостности даже — есть определенное обаяние), но в том, что художественная убедительность — это все-таки не просто ссылка «с подлинным верно», а нечто иное. То самое, например, чем сто лет назад брал тот же Диккенс. Или, в данном случае, то, чем берет Пуатье.

Я. БЕРЕЗНИЦКИЙ

«ТРЕТЬЯ КЛЯТВА» (ИНДИЯ)



Индийские фильмы с песнями и танцами пользуются устойчивым зрительским интересом. Почему? Чем они привлекают? Своей победной бодростью? Своей отрешенностью от действительных противоречий и социальных проблем? «Третья клятва» (режиссер Бхасу Бхаттачария) — совсем простой и обычный фильм. Незатейливый сюжет, незамысловатые песни и танцы, симпатичные герои.

История, которую рассказывает автор, начинается невесело. Бедный, простодушный и немолодой извозчик, каким его играет Радж Капур, едва уносит ноги от полиции, когда та застала его на дороге с контрабандным грузом. Потом едва остается живым после того, как его побили палками. История развивается невесело: неловкий извозчик влюбляется в молодую привлекательную танцовщицу, за которой ухаживает местный богач и вельможа. И снова побои, оскорбления, обиды.

История заканчивается совсем грустно. Поезд увозит танцовщицу в одну сторону, а извозчик на волах едет своим путем. Тем не менее все хорошо, хотя и плохо кончилось. Это потому, что о несчастьях и бедах извозчика рассказано так, будто они все в прошлом, далеком и невозвратном. Есть такой способ: говорить о настоящем, употребляя грамматическую форму прошедшего времени.

Герой страдает от одиночества в этой жизни. И он поет об этом песню, печальную и тоскливую. Но поет ее в тот момент, когда уже не одинок, когда чувствует понимание и участие со стороны близкого человека.

В фильме часто рассказываются предания и легенды о чистой и светлой любви, о всепобеждающих чувствах. И сама история, положенная в основу фильма, воспринимается уже как предание или легенда. Есть, очевидно, и такой способ противостоять действительным взаправдашним несчастьям и бедам — достаточно остановить горестный миг в песне или танце, в предании или легенде. Тогда он не страшен. Тогда чувствуешь себя оптимистом.

Ю. БОГОМОЛОВ

«ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ»
(АНГЛИЯ)

В этом произведении есть загадка, тайна. Не только потому, что загадка убийства, нераскрытая тайна составляет условие сюжета и концепции. При всей своей реалистичности, при неукоснительной суховатой логике и даже однозначности того, что показано на экране (и что производит впечатление иллюзорного лишь на первый ошеломленный фильмом взгляд), картина содержит в себе нечто непостижимое, веющее над изображением, некий простор, начинающийся в кадре и зовущий в даль раздумья. Оттого-то здесь так законны противоположные и, наверное, взаимоисключающие толкования. Что же, разве наибольшее количество толкований и объяснений порождено не «Гамлетом» — пьесой самой великой и самой загадочной, необъяснимой потому, что никто никогда не решит, ни про что она, ни зачем, ни почему же все-таки пять актов Гамлет не убивает короля Клавдия.

Зная, что моя версия и неполна и проблематична, скажу, что «Фотоувеличение» — это новый Антониони, никак, впрочем, от себя не отказавшийся, но максимально себя выразивший, подвергнув укрупнению тему, которая в прошлых его картинах была подчиненной или подспудной. Эта тема — искусство и жизнь, художник перед лицом жизни. Речь идет о возможностях и пределах искусства, о страдании и призвании художника. Потому картина представляется мне столь личной, хотя отождествлять создателя картины с ее героем — лондонским фотографом (его играет Дэвид Хеммингс) — можно было бы лишь на том же шатком основании, как, скажем, усмотреть некий авторский мотив и в образе незнакомца, которого влечет в глубь дерев и подставляет под дуло револьвера та же самая шелестящая ветвями, колышимая ветром, манящая зеленью жизнь, что призывным шумом вершин — парком — встает на пути Томаса в это его деловое, профессиональное утро. Камера фотографа фиксирует все: модные силуэты моделей, чья искусственность, доведенная до абсурда, оборачивается уже простой жалостью к этим безмерно усталым космонавткам и павлинам, и новые кварталы, и жестоко обыденные сцены ночлежки с голыми изможденными стариками и младенцами на казенных койках. Застигнутое камерой свидание должно войти в цикл некоей «фотоправды» большого города еще одним ликом: классический лондонский парк, лужайки, голуби, покой и влюбленная пара, он — стареющий, она — юная, с редкостной строгой красотой актрисы Ванессы Редгрейв. Кто она? Кто они? Беглые снимки не обязаны отвечать, ловя видимость, касаясь мгновений. Но вот мгновения разъяты на стоп-кадры в студии художника, разложены фаза за фазой, обработаны реактивами, скрупулезно изучены, и сквозь видимость проступает иная суть: трагедия, обман, рука убийцы в листве. Blow-up — резкое увеличение — обнаруживает на последнем отпечатке, там, близ идиллических куп, мертвое тело.

Преступлению не помешали ни невольное касательство Томаса, ни первая фотоправда документа. Однако столь же бессильными оказываются и последующий тщательный анализ, и предельно крупный план одного квадрата, очерченного мелом, одного фрагмента жизни передо всей ее шумящей таинственной огромностью. Схватив явление и даже проявив какую-то скрытую его сущность, Томас и его камера пребывают в неведении относительно причин, следствий и связей огромного целого.

Это могло бы навести на известную мысль о непознаваемости вещей. Нет, фильм все же о другом. Ведь есть еще финал. В парк, где от свершившегося накануне осталась лишь легкая смятость травы, врывается ватага ряженых (их проездом по улицам открывалась картина). Начинается забавная игра в теннис, точнее — лицедейство, так как у играющих в руках нет ни ракеток, ни мячей. И когда улетел за сетку, где стоял, наблюдая, Томас, воображаемый мяч и веселые мимы знаком попросили его помочь, подкинуть, Томас после минутного замешательства ответил им улыбкой сочувствия и бросил мяч на корт. Правила игры были приняты. И, завершая фильм, послышались удары, настоящие, с их сурдиной, удары несуществующего теннисного мяча, созданного верой игры, искусства...

Так я понимаю этот фильм.

Н. ЗОРКАЯ







«ХЛЕБ И РОЗЫ»
(ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА)

Итак, еще один фильм о карьере. Герой его Георг ЛенДау прошел путь от простого рабочего до директора предприятия, от малосознательного обывателя, главным стимулом для которого были лакированные башмаки, до активного члена СЕПГ, делегата ее VII съезда.

Но парадокс в том, что к должностям герой фильма не рвался, мало того, его чуть ли не насильно, как слепого кутенка, заставляли учиться, учиться и учиться. И единственным противником, который мешал ему, вставал поперек дороги, была собственная лень. Так сказать — карьера без карьериста...

Фильм «Хлеб и розы» охватывает двадцатилетний период в жизни героя, который проходит на фоне послевоенной истории нового немецкого государства. И тема фильма и герой, естественно, не могут вызывать возражений.

На Западе в последнее время выпускается множество так называемых «вторичных» фильмов. Вслед за успешной премьерой боевика типа «Клеопатры» предприимчивые продюсеры и небесталанные порой режиссеры быстро сварганивают юмористического, иногда очень смешного, иногда не очень смешного «двойника» — «Продолжая «Клеопатру»...

Так вот, пусть простят меня немецкие коллеги, их фильм воспринимается как попытка создать такой фильм, который можно назвать «Продолжая «Лучшие годы»...

Он целиком и подробно повторяет схему этого довольно удачного фильма с той лишь разницей, что в «Лучших годах» речь шла о росте и становлении школьного учителя, прошедшего путь до руководителя системой воспитания.

Авторы «Хлеба и роз» пытаются привнести в столь серьезный предмет исследования юмор. Но делают это так неудачно, что еще больше подкрепляют мысль о невольной пародии. Одолеть схему не смогли даже такие первоклассные актеры, как Гюнтер Симон и Гарри Хиндемит. Видимо, бороться со схемой им было труднее, чем герою фильма с собственной ленью и инертностью.

Гр. СТЕШЕНКО

Микеланджело АНТОНИОНИ

ЛИЦОМ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

(Письмо редактору журнала «Чинема нуово» Гуидо Аристарко)

Дорогой Гуидо! Я отлично себе представляю, как трудно делать журнал. В свое время я тоже делал журнал «Чинема», и кое-что об этом мне известно. Вот ты хочешь получить от меня материал. А вместо этого я пишу тебе письмо, сообщая, что материала не пришлю. По той простой причине, что, закончив фильм, мне важнее всего тотчас же забыть о нем, чтобы переключиться на следующий. На данную тему мне действительно нечего больше сказать. В особенности по поводу «Фотоувеличения». Почему? Этого я и сам как следует не знаю. У меня есть уверенность, что я сделал почти все, что в тех условиях мог сделать. И эта уверенность погружает меня в состояние некоего умиротворенного безразличия. Причем относится оно не к фильму, а в какой-то степени ко всей кинематографии, и это в общем-то вполне естественно.

Я совершил поездку по Европе, ходил по музеям, охваченный каким-то лихорадочным интересом к живописи.

«Фотоувеличение» было нелегким фильмом. Ведь я был лишен всех моих привычных сотрудников, за исключением оператора, был вынужден следовать методам, графику, всей технике съемок, отличным от наших, находился в состоянии постоянного напряжения. Возможно, мне и до сих пор не удалось избавиться от него.

Однако я чувствую, что прошлый год в Лондоне был решающим для всей моей работы. И я рад, что провел его там. Как ни трудно снимать фильм за границей, с иностранной съемочной группой, на иностранном языке, все же это очень полезно. Расширяешь свой горизонт, научаешься смотреть на мир другими глазами, освобождаешься от национальной ограниченности, возможно, от связывающей всех нас в Италии самоуспокоенности, а главное, внутри тебя совершается революция, которая, как и все революции, в конце концов, приносит нечто весьма похожее на свободу. Скажу еще, что кризис, переживаемый героем фильма, был некоторым образом и моим кризисом, я знаю, что теперь изменился, что повернулся лицом к действительности.

Шлю тебе свои наилучшие пожелания. Твой Микеланджело АНТОНИОНИ

(Из журнала «Чинема нуово» №186)

О «Кинословаре»

Всесоюзная Комиссия научного кино ознакомилась с первым томом «Кинословаря» и «Словником» второго тома и провела обсуждение этих материалов в секциях научного кино Москвы, Ленинграда и Киева. Обсуждения выявили ряд недостатков издания в изложении общих проблем научного кино, а также в освещении частностей.

В ряде статей вопросы истории, теории и практики научного кино отражены поверхностно, однобоко, не отличаются продуманной методологией. Это относится и к оценкам фильмов и к характеристике творческих работников (раздел персоналии). Так, в статье «Киноискусство» говорится: «За время существования К. сформировались три основных его вида: художественно-игровая кинематография... документальная кинематография... и мультипликационная».

Таким образом, «Кинословарь», вразрез с ленинской характеристикой видов нашего кинематографа, полностью игнорирует научное кино как один из основных и полноправных видов кинематографии.

Чрезвычайно путанно классифицированы разделы и жанры научного кино. Предусмотренные во втором томе статьи («Научное кино», «Научно-исследовательский фильм», «Научно-популярный фильм», «Учебное кино», «Учебное кино (журналы)», «Учебно-инструктивное кино», «Учебный фильм» и др.) не вносят ясности в вопросы структуры и жанров научного кино, подменяя суть дела частностями. Так, в «Словнике» отсутствует статья об «Учебных кинокурсах» (по вопросам технического образования) — этой важнейшей форме учебного кино, где советский кинематограф имеет уникальные достижения (кинокурсы «Автомобиль», «Трактор» и др.).

Всем известно значение кинодраматургии для развития кинематографа. Драматургия научно-популярного фильма обладает многими специфическими особенностями, ей посвящено немало теоретических исследований и у нас и за рубежом.

Тем более странно, что в «Кинословаре» драматургия научно-популярного фильма не нашла своего отражения даже в общей статье «Кинодраматургия».

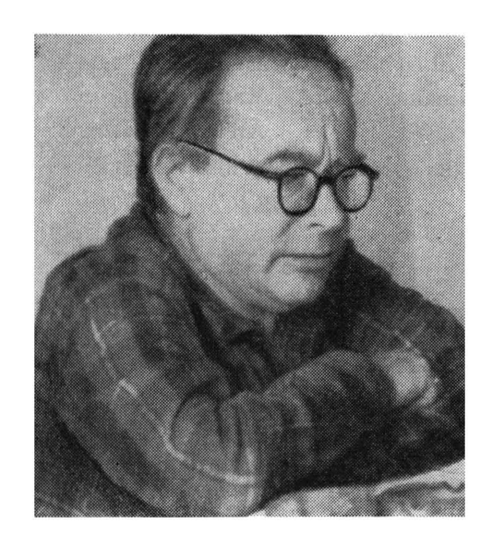
Персоналии первого тома и «Словник» второго, к сожалению, во многом не отражают современного состояния научной кинематографии, ибо предают забвению имена тех творческих работников, которые активно работают сегодня, и тех, кому мы обязаны талантливыми работами в прошлом. Это последнее обстоятельство создает неточную картину исторического процесса. Так, например, не упоминаются в «Кинословаре» (в первом томе и «Словнике» второго) имена таких зачинателей и энтузиастов научно-популярного и учебного фильма, как сценаристы В. Л. Жемчужный и О. Н. Писаржевский, кинорежиссер В. Ю. Юренев — создатель фильмов «Мастера МХАТ», «Искусство актера», кинорежиссер С. Ф. Чулков — один из основателей советской научно-популярной кинопериодики (журнал «Наука и техника»), дважды лауреат Государственной премии, и многие другие.

В «Кинословаре» отсутствуют также имена видных ученых, сыгравших важную роль в развитии научного кино. Вспомним, сколько сделали для научного кино ныне покойные академики Е. Чудаков и Д. Щербаков.

Мы надеемся, что публикация нашего письма на страницах журнала привлечет внимание творческой общественности и тем самым поможет редакции «Кинословаря» устранить отмеченные недостатки, будет способствовать более высокому научному уровню издания.

А. УСОЛЬЦЕВ

Памяти Льва Варшавского



Умер хороший человек — Лев Игнатьевич Варшавский.

Он прожил немало и сделал за свою жизнь тоже немало. Когда в 1925 году он окончил международный факультет Ленинградского университета, ему было всего двадцать один год. С этого времени и началась его журналистская, общественная и международная деятельность.

Он сотрудничал в «Известиях», «Ленинградской правде», «Красной звезде».

С 1940 года Варшавский жил в Алма-Ате. И почти целиком переключился на работу в искусстве— много писал о театре, живописи, литературе, выпустил книгу «Искусство Казахстана». Но уже с 1942 года он целиком посвящает себя работе в кинематографе — выступает как кинокритик, затем многие годы работает редактором, а в последнее время — руководителем сценарной мастерской киностудии «Казахфильм». Многие его ученики окончили затем сценарный факультет Всесоюзного института кинематографии.

Его перу принадлежит сценарий фильма «Безбородый обманщик».

Он долго и тяжко болел, но болезнь не погасила в нем ни его неистребимой жизнерадостности, ни принципиальности, ни доброты и отзывчивости.

Друзья, товарищи, ученики любят, помнят и не забудут его.



Л. МАЛЮГИН

Сюжет для небольшого рассказа



ОТ АВТОРА

Киносценарий «Сюжет для небольшого рассказа» — вторая моя работа над Чеховым.

Два года назад московский театр имени Евг. Вахтангова показал мою пьесу «Насмешливое мое счастье». Когда возникла мысль о кинофильме, посвященном Чехову, казалось, проще всего было бы экранизировать пьесу, получившую к тому же признание зрителей.

Но такая задача не увлекала ни меня, ни, разумеется, режиссера Сергея Юткевича.

В пьесе рассказывалось о всем пути Чехова — от начинающего литератора Антоши Чехонте до смерти писателя. Сергей Юткевич посоветовал мне ограничиться одним эпизодом чеховской биографии.

«Сюжет для небольшого рассказа» — это история создания пьесы «Чайка» и ее трагического провала на Александринской сцене.

«Насмешливое мое счастье» — документальная драма, в ее основе — переписка Чехова с родными и близкими ему людьми. Сценарий «Сюжет для небольшого рассказа» тоже построен на конкретных фактах — биография Чехова настолько богата и драматична, что нет нужды придумывать события. Но в отличие от документальной драмы сценарий не придерживается точного следования фактам и событиям в жизни писателя. Например, сближение с Потапенко произошло после поездки Чехова на Сахалин. Но мне, по условиям драмы, оно потребовалось раньше — такое смещение возможно, тем более что познакомились Чехов и Потапенко до Сахалина. Статья Скабичевского, произведшая гнетущее впечатление на писателя, была напечатана в журнале, а я показываю ее в газете: резонанс газетной статьи значительно больше. Лика Мизинова приехала на премьеру «Чайки» не из Парижа, а из Москвы, я не придерживаюсь точного текста писем и т. п.

Все эти отступления и «нарушения» не надо рассматривать как небрежность или плохое знание материала. Они продиктованы желанием придать драме большую выразительность.

Солнечным осенним утром подкатывает к Александринскому театру лихач. В экипаже Чехов и его сестра Маша, против них на откидном сиденье, спиной к кучеру,— брат их Александр Павлович.

Экипаж останавливается у подъезда с надписью «Касса». Чехов скрывается в подъезде. Маша подходит к афише, висящей у входа, и внимательно рассматривает ее.

Мы видим афишу и слышим торжественный, с пафосом голос Александра Павловича:

— 17 октября 1896 года артистами императорских театров представлена будет в первый раз пьеса Антона Чехова «Чайка». Кто бы мог подумать,— добавляет он,— что из газетного щелкопера вырастет гений!

Подбегает мальчишка-газетчик, кричит звонким голосом:

— «Новое время». Крушение поезда с человеческими жертвами. Премьера пьесы Чехова «Чайка» в Александринском театре...

Александр Павлович покупает газету и дает сестре.

— Моя работа! — он показывает ей заметку с портретом Антона Чехова.

— Молодец, Саша,— улыбается Маша,— и на родном брате зарабатываешь!

— Я на «Чайке» заработаю не меньше десятки!

Из подъезда выходит Антон Чехов.

— Получил билеты? — спрашивает Маша.

— У кассы толчея, не пробиться,— смущенно отвечает Чехов.

— Недотепа! — усмехается Александр Павлович.— Объявил бы громогласно — мне нужно получить ложу для господина Чехова, и все мигом расступились бы.

— Неудобно.

— Ну хорошо, я получу билеты,— успокаивает брата Александр Павлович.— Я хотя не тот Чехов, но мне ловко! Где заказывать ужин?!

— Где подешевле,— робко вставляет Маша.

Александр Павлович посмотрел на сестру снисходительно:

— Дешевле всего, сестричка, в трактире. Но не поведешь же туда артистов императорских театров. У Кюба или у Палкина?!

— Где шикарнее? — спрашивает Чехов.

— Конечно, у Кюба! Но дороже.

— У Кюба! — говорит Чехов и обращается к кучеру: — На Николаевский вокзал. Быстро, опаздываем!

— До вечера!— говорит Александр Павлович.— Порепетируй перед зеркалом поклоны,— кричит он вдогонку отъезжающим.

Чехов и Маша входят в вестибюль вокзала в тот момент, когда на черной доске опозданий выводят мелом: «Курьерский поезд Париж — Петербург опаздывает на 40 минут».

...Чехов и Маша сидят за столиком в буфете. Чехов задумчиво помешивает чай в стакане.

— Волнуешься? — говорит Маша не то вопросительно, не то утвердительно.

— Заметно?

— У тебя заметишь! Как бы научиться твоей сдержанности! А я сегодня всю ночь не спала.

— Думаешь, моя «Чайка» полетит камнем вниз?!

— Не кокетничай, знаменитость! За «Чайку» я спокойна. Я все думаю о Лике. Сколько времени прошло, как мы расстались. Вечность! Помнишь, как я привела ее знакомить с тобой? В тот день тебе было не до нее.

Молчание. Оба задумались.

Дом Чеховых на Кудринской.

Кабинет Чехова. За окном падает снег. Чехов сидит за столом, перед ним стопа чистой бумаги. Только он взялся за перо, как послышался голос Павла Егоровича, читающего утреннюю молитву. Чехов встает из-за стола и плотно прикрывает дверь. Молитва становится тише, но она все же слышна. Чехов, поморщившись, берется за перо, но в этот момент врывается в кабинет Маша, она в шубке и в шапочке.

Маша говорит брату с видом заговорщика:

— В нашей гимназии новая учительница пения. Хочешь познакомиться?

— Хорошенькая?

— Трэ жоли. И имя удивительное. Лика.

— Остерегаюсь хорошеньких!

— Все оригинальничаешь!

— Согласись, красота редко уживается с умом. Иди, Маша, на уроки опоздаешь.

— Выпроваживаешь? Что пишешь?

— Рассказ.

— Опять рассказ, — огорчилась Маша.— А роман все только обещаешь.

— Писать романы могут только обеспеченные люди. Мне бы только разбогатеть, я такой роман отхвачу, ахнете! Иди, опоздаешь.

Маша ушла, но через мгновение, к неудовольствию брата, вернулась.

— Чуть не забыла. Вчера я забегала к Надежде Петровне. Она просила тебя зайти сегодня. Ей нездоровится. Так привести Лику?

— Приводи кого хочешь — только оставь меня в покое,— говорит Чехов, выпроваживая Машу.

Только он начал писать, как на смену сестре появилась мать—Евгения Яковлевна.

— Антоша! Дрова привезли!

— Пусть папаша посмотрит — он лучше меня понимает.

— Он молится.

— Пусть подождут.

— Антоша, у меня только полтинник остался,— смущенно признается Евгения Яковлевна.— На все про все — и на харчи, и на светло, и на тепло. Вот и вертись!

Чехов роется в карманах и находит монету:

— У меня только гривенник.— Отдает матери монету.— Пусть вечером заедет, где-нибудь раздобуду.

— А за провизией с чем пойти?

— Попросите у лавочника в долг!

— Стыдно мне, Антоша, в долг просить. Я ведь мать не простого человека — твоя фамилия известная. И потом — он просил тебя зайти, ему неможется. А ты не зашел.

— У него болезнь неизлечимая — обжорство!

— Надо зайти, Антоша! В погребе хоть шаром покати, в сарае — ни полена!

Входит в кабинет Павел Егорович, следом за ним посыльный в красной фуражке.

— Антоша, к тебе.

Посыльный протягивает Чехову визитную карточку и говорит:

— Действительный статский советник Курбатов из Петербурга остановился у нас в «Славянском базаре» и почувствовал недомогание. Просит вас пожаловать к себе.

— Скажите — скоро буду,— говорит Чехов.

Посыльный уходит.

Чехов убирает рукопись в ящик.

Евгения Яковлевна возвращает сыну гривенник:

— Возьми на извозчика!

— Зачем? — весело кричит Чехов.— Действительный статский советник! Будет и на извозчика, и на светло, и на тепло, и на все остальное! Чистую рубашку! Быстро!

Чехов едет в санках, в руках у него небольшой докторский саквояж. Навстречу мчится с оглушительным колокольным звоном пожарный обоз — три тройки.

Первая тройка останавливается. Мужчина могучего телосложения (он помогал осадить лошадей) кричит Чехову:

— Антон! Поехали на пожар! В Хамовниках горят четыре дома! Двести строк! А я теперь получаю пятачок за строчку! Поехали!

— Мне-то зачем ехать на пожар? — удивляется Чехов.

— Рассеешься! И вообще—впечатление. Потом опишешь в каком-нибудь рассказе.

— Поедемте, господин Гиляровский! — торопит пожарник.

Гиляровский отмахнулся от пожарника и обращается к Чехову:

— Поехали?

— Поезжай, Гиляй! Я тороплюсь к больному.

Роскошный номер гостиницы «Славянский базар».

Навстречу Чехову выходит Курбатов — человек с тонким, холеным лицом; по его элегантному костюму можно подумать, что встречает он не доктора, а какое-то высокопоставленное лицо.

Бьют каминные часы с музыкальным звоном. Чехов взглянул на часы: одиннадцать.

— Где можно помыть руки? — спрашивает он Курбатова.

— Вы хотите меня осматривать,— усмехнулся Курбатов.— Стоит ли? Страдаю я, как и вы, вероятно, неврастенией. Это болезнь века. Бороться с нею бессмысленно.

Чехов смотрит с интересом на необычного пациента.

— Зачем же вы меня приглашали?

Курбатов иронически улыбнулся:

— Есть у меня тайная болезнь. В Петербурге о ней никто не знает. Я, к сожалению, занимаю видное положение в обществе.

— Врачебная тайна распространяется на все сословия.

— Это тайна не врачебная,— признается Курбатов.— Я пишу пьесы. И очень хочется узнать — что это такое. Думал я, думал— кому можно довериться? И наконец решил остановиться на вас. Простите мне мою маленькую хитрость.

Чехов натянуто улыбнулся:

— Я польщен вашим доверием.

— Тогда приступим? — Курбатов достает из ящика письменного стола объемистую рукопись.

Маша и Лика Мизинова выходят из гимназии. Выбегают следом за ними гимназистки, обгоняют их, приседая на ходу.

— Славные девочки,— говорит Маша.

— Славные-то славные,— говорит Лика.— Но послушали бы вы, как они поют! Унеси ты мое горе!

— Пойдемте прямо к нам! — предлагает Маша.

— Надо бы мне переодеться!

— Во всех ты, душенька, нарядах хороша,— улыбается Маша.— Пошли, пошли!

В номере «Славянского базара».

Курбатов заканчивает чтение пьесы:

«Лиза. Решай сам!
Занавес падает...»

Торжественно-высокопарный тон Курбатова сменяется заискивающе-просительным:

— Что скажете, Антон Павлович?

Во время мучительной паузы бьют часы: два часа.

— Ваша пьеса не хуже многих других,— говорит Чехов, отводя глаза от автора.— Но, к сожалению, и не лучше. Она не соответствует положению, занимаемому вами в обществе.

— Надо отдать должное вашей деликатности,— с горечью говорит Курбатов.

Он открывает ящик стола и не без смущения вручает Чехову конверт.

Чехов прячет руки за спину:

— Я вас не лечил.

— Вы потратили на меня время.

— За литературные советы я денег не беру.

— Простите, что я вас задержал. Очень рад был познакомиться.

Они холодно прощаются.

Извозчик, сидя на козлах, ест хлеб с салом. Увидев Чехова, он быстро прячет еду. По лицу Чехова видно, что он не прочь бы отведать этой незатейливой пищи.

Спальня купца Грибова. На широченной постели лежит, постанывая, толстый мужчина. Бьют стенные часы с кукушкой: кукушка прокуковала три раза.

— Вам надо не лечиться, а поститься,— говорит Чехов пациенту.

— Я все посты соблюдаю,— с гордостью говорит Грибов.

— И постной пищей можно наесться до отвала. Вам полезно поголодать.

— Поголодать?! — удивился Грибов.— А тогда жить зачем? Скажите — а за смешные рассказы меньше платят?

— Почему вы решили? — улыбнулся Чехов.

— А почему же вы перестали смешное писать? Когда подписывались Чехонте, мы вас всегда читали. И я и приказчики. А то сочинили вещичку и назвали ее «Скучная история». Кого такой вывеской заманишь?

Входят жена Грибова и прислуга с подносом, уставленным графинчиками и закусками. Чехов с вожделением смотрит на кушанья.

— Прошу откушать! — говорит хозяйка.

Грибов замахал на жену руками:

— Вон! Доктор велит голодать!

Жена и прислуга быстро уходят, унося поднос.

Грибов прощается с доктором. Чехов выжидательно смотрит — когда же пациент вручит конверт, но Грибов гасит его надежды фразой:

— Гонорарий заберете провизией!

Только стоило Чехову уйти, как Грибов кричит зычно:

— Олимпиада! Вели накрывать на стол!

Столовая в доме Чеховых. Стол накрыт для обеда. Павел Егорович читает газету, слушают его Евгения Яковлевна, Лика, Маша.

Читает Павел Егорович медленно, сопровождая прочитанное комментариями:

— «Сбежал белый кот. Кто доставит, получит пять рублей»... За такие деньги можно корову купить. «Продается жеребец вороной с аттестатом»... Интересно — какая цена тому жеребцу?

— А тебе не все равно?! — сердится Евгения Яковлевна.— Всякую ерунду читаешь! Ты про дело читай, что людям интересно.

Павел Егорович посмотрел на жену поверх очков:

— Газету надо читать по порядку, как ее умные люди составляли. Для просвещения умов. «Требуется повар трезвый». Ишь чего захотели — трезвый повар!

Мастерская Надежды Петровны Овчинниковой. Художница показывает Чехову свои работы.

— Иной раз мои картины кажутся мне отвратительными,— говорит она не без кокетства.

Она подводит Чехова к большому полотну:

— Вам не кажется, что это облако кричит?

— Не замечаю. Мило, очень мило.

— Вам нравится? — на грустном лице художницы появилась улыбка

Бьют каминные часы: четыре часа.

— Перейдем к прозе,— улыбается в свою очередь Чехов.— На что жалуетесь, Надежда Петровна?

— На жизнь! Она не кажется вам бессмысленной?

— Не хватает времени подумать. Из физических недугов ничто не беспокоит?

— Неужели у нас с вами нет более интересных тем для разговора, чем болезни?! У вас бывают моменты, когда вам не хочется писать?

— Бывает. Всякое бывает! — уклончиво замечает Чехов.

Художница закуривает папироску.

Чехов нарушает молчание:

— Извините меня за нескромность, но врачу она простительна. Почему бы вам не завести детей?!

— Это не выход,— усмехнулась Овчинникова. — И потом мы с мужем, в сущности, чужие друг другу люди. Что меня связывает с ним? Только фамилия! Что может быть страшнее одиночества вдвоем? — продолжает она задумчиво.— Как вы считаете?! Хотя откуда вам знать? — Овчинникова посмотрела на Чехова многозначительно: — В сущности, вы, только вы можете меня вылечить!

Чехов не понял или сделал вид, что не понял:

— Каким образом?

— Если бы вы были чуть-чуть проницательнее и могли заглянуть в душу женщины!

Она подходит к столику, откидывает салфетку, и Чехов видит бутылку вина, вазу с фруктами и два бокала.

Неизлечимая грусть сменилась у Овчинниковой кокетством:

— Может, после бокала вина вы станете чуть-чуть догадливее...

Чехов поднимается и говорит сухо:

— У меня еще два визита.

— Их нельзя отложить?

— Больные.— Чехов разводит руками.

Овчинникова иронически улыбается:

— Проза всегда побеждала поэзию, Антон Павлович! — продолжает она.— Я хочу сделать вам подарок.

Художница подводит его к полотну, которое только что показывала:

— Эта картина вам понравилась? Она — ваша!

— Я не могу принять такой дорогой подарок.

— Не возьмете — обижусь на всю жизнь! Вы ставите меня в ложное положение. Платить вам за визиты мне неловко, мы с вами художники. Чем я вас могу отблагодарить?! Только искусством.

Чехов едет в санках в обнимку с картиной, обернутой в мешковину. Руки у него мерзнут; он согревает их дыханием — то одну, то другую.

Столовая. Павел Егорович читает газету, отчеканивая каждую фразу. Евгения Яковлевна слушает его с озабоченным видом. У Лики взволнованное грустное лицо. Маша отвернулась и тихонько вытирает слезы.

«Книга Чехова,— читает Павел Егорович,— представляет собой печальное и трагическое зрелище самоубийства молодого таланта...»

Кошка прыгнула на колени Евгении Яковлевне.

— Брысь, проклятая! — прошептала Евгения Яковлевна, прогоняя кошку.

Павел Егорович недовольно посмотрел на жену, та даже пригнулась под его тяжелым взглядом.

— «...самоубийства молодого таланта,— продолжает читать Павел Егорович,— который изводит себя медленной смертью газетного царства. Его ожидает общая участь газетчиков — ему придется в полном забвении умирать где-нибудь под забором».

В этот момент появляется Чехов, за ним извозчик несет картину. Увидев сына, Павел Егорович поспешно прячет газету.

Бьют стенные часы: пять часов.

Маша подходит к брату:

— Что это?!

— Последний опус Овчинниковой.

— Несите в кабинет! — говорит Маша извозчику.

— Повесим лучше в столовой,— предлагает Чехов.

— Смотря какого содержания картина,— говорит Павел Егорович.

— Отнесите пока в чулан, — сказал, подумав, Чехов.

— За деньгами завтра заедешь,— говорит он извозчику смущенно.

Извозчик хотел было возразить, но застеснялся и покорно вышел с картиной. Чехов вышел вместе с ним.

Павел Егорович передает газету Маше:

— Спрячь. Может, он не спросит.

Маша не успела спрятать газету. Входит Чехов с полотенцем в руках, вытирает руки, подходит к Лике, говорит весело:

— Теперь давайте знакомиться. Доктор Чехов.

Лика, смутившись, молча здоровается с ним.

— А почему все такие невеселые? — спрашивает Чехов. — Понимаю — заждались, умираете от голоду!

Он взглянул на накрытый стол и шутливо скомандовал:

— В ружье! Маша,— останавливает он сестру,— не уноси газету — пропадет!

— Куда она денется? — отвечает Маша.

— Вы же больше всего любите завертывать в свежие газеты. Что нового?

— Сбежал белый кот.

— Кошмар! — весело говорит Чехов.

Павел Егорович начинает обеденную молитву. Чехов с вожделением смотрит на закуски, весело переглядывается с Машей, с Ликой, подмигивает им.

Только успели сесть и приняться за еду, как в дверях показывается прислуга — она передает Чехову записку. Чехов читает записку и поднимается.

— Что случилось, Антоша? — спрашивает мать.

— Гиляй ожегся на пожаре.

— Поешь — и поедешь!

Чехов выходит из-за стола:

— С ожогом шутки плохи — каждая минута дорога.

— Вы дождитесь меня! — обращается он к Лике.— А то я так и не узнаю, какой у вас голос.

— Сопрано,— отвечает за подругу Маша.

...Чехов выходит во двор. Извозчик, тот самый, что возил его к пациентам, собирается кормить лошадь — привязывает торбу с овсом.

— Поедем, братец,— говорит Чехов.— Я, кстати, с тобой и рассчитаюсь!

Голодная лошадь едет медленно и понуро.

— Погоняй! — торопит Чехов извозчика.— Человек ожегся на пожаре.

Извозчик хлестнул лошадь, та чуть прибавила шагу.

— А вы, барин, доктор будете? — обернулся он к седоку.

— Доктор.

— Баба у меня третий месяц пластом лежит.

— Ты где живешь?

— На Плющихе.

— Потом заедем — посмотрю,— устало говорит Чехов.

— Она — в деревне,— говорит извозчик.— В Смоленской губернии. С рождества мается. Развесила уши, заслушалась! — прикрикнул он на лошадь.

Чехова вводят в комнату, и он сразу же понимает, что стал жертвой мистификации. Мнимый больной — Гиляровский — сидит во главе стола. Пир достиг той степени, когда все говорят и никто не хочет слушать. Чехова даже не замечают. Лишь когда Гиляровского кто-то толкнул в бок, тот увидел гостя и утихомирил шумную компанию громкой командой:

— Смирно! Равнение на середину!

Наступила тишина.

— Вася! Наливай,— приказывает Гиляровский.

Увидев, что гостю наливают рюмку, он вырывает графин у Васи:

— Куда наливаешь, болван! Штрафную! Кубок большого орла!

Он наливает водку в бокал, усаживает Чехова, ставит перед ним бокал и взмахивает руками, словно дирижер.

— К нам приехал, к нам приехал... Антон Палыч дорогой, — запели гости пьяными, нестройными голосами.

— Пей! — обращается Гиляровский к Чехову.— Пей! — и увидев, что тот не пьет, говорит ему тихо: — Обиделся?

— У тебя бывали шутки и поостроумнее,— отвечает Чехов.

Гиляровский опускается перед ним на колени:

— Зови меня вандалом. Я это имя заслужил!

— Гиляй, не паясничай! — морщится Чехов.

— Отставить!— прикрикнул Гиляровский, и нестройный хор утих.— Обиделся! — Гиляровский опрокидывает рюмку и закусывает рыжиком.— Ну и болван! Ты думаешь, я для себя устроил этот пир во время зимы. Для тебя! Я понял, сегодня тебе нельзя без общества. Нельзя в такой день оставлять человека одного.

— Какой день? — удивляется Чехов.— Что в нем особенного? Не хуже других дней.

— Эх, Антон-Горемыка! Ты что, не читал «Московские ведомости»?

— Не читал.

— И не читай! Лучше выпьем,— оживляется Гиляровский.— Хочешь, я ему морду набью?

— Кому? — недоумевает Чехов.

— Кому хочешь. Могу рецензенту, могу и редактору!

— А может, обоим? — улыбается Чехов.

— Можно! Справлюсь! — соглашается Гиляровский.— И пить будем и гулять будем! А умирать не будем! Грянули!

Он взмахивает руками, и пьяный хор снова затягивает:

— К нам приехал, к нам приехал Антон Палыч дорогой!

— Гиляй,— говорит Чехов тихо,— дай мне газету и отпусти мою душу на покаяние.

Санки стоят около газового фонаря, Чехов читает газету.

— Что такое стряслось? — спрашивает извозчик.— Крушение? Или умер какой-нибудь важный чин?

Чехов сворачивает газету:

— Поехали. Вези меня куда-нибудь.

— В трактир? Или в какое-нибудь место повеселее?

— Домой,— отвечает Чехов, подумав.

Дома его встречает Маша:

— Что, Гиляй сильно пострадал?

— Здоров, как буйвол. Он меня разыграл.

— Болван! А Лика тебя не дождалась.

— Благоразумно.

— Она тебе понравилась? — спрашивает Маша.

— Я не успел ее рассмотреть.

— Ты ужинал у Гиляя?

— Есть я не хочу. Водки нет?

— Нет. А ты как в воду глядел — мама стала растапливать печку и подхватила сегодняшнюю газету. Там ничего интересного не было.

— Кое-что было,— глухо говорит Чехов.

— Не обращай внимания, Антоша! — успокаивает Маша брата.— Мало ли на белом свете завистников.

— Извини, Маша. Мне хочется побыть одному.

Он проходит в кабинет, Маша на цыпочках уходит к себе.

Около дома Чеховых. Извозчик надевает на голову лошади торбу с овсом:

— Цельный день ездили, а пятачка не наездили! Ежели денег нет, должон пешком ходить.

Утро. Бушует на улице метель. Чехов задумчиво стоит у окна.

Павел Егорович заканчивает молитву и входит в кабинет сына.

— Я тебе не помешал, Антоша?

— Не помешали.

— Мне эту газету читать было больно,— говорит Павел Егорович.— Я сейчас пойду на службу. Подумай, каково будет мне в глаза смотреть своим сослуживцам? Про хозяина уже не говорю. Но так подумать — в газетах глупости печатать не будут. А ведь тут что написано, прочитать страшно — умрешь под забором! Вот Александр, брат твой, раньше тебя стал в газетах писать. А что толку от его писанины? Все в вино уходит. Но Саше нести свой тяжкий крест до самой кончины, никакого другого ремесла он не знает. А у тебя есть занятие почтенное, благородное — доктор! И пациенты у тебя солидные. Вчера, шутка сказать, действительного статского советника лечил. Мой тебе совет — оставь ты эту писанину. Купи приличную обстановку в кредит. К тебе вся Москва будет ездить. И почет и деньги.

— Отец, пора чай пить,— слышится из столовой голос Евгении Яковлевны.

— Иду!

Павел Егорович уходит, на смену ему в кабинет входит Маша. У Маши измученное лицо, чувствуется, что она провела бессонную ночь.

— Что же делать, Антоша?

Чехов улыбается:

— Раздумываю — запить или повеситься.

— Ты еще можешь шутить! Написал бы письмо в редакцию, опровержение.

— Не дворянское это дело. И что опровергать? Самое печальное, Маша, в этой статье то, что она справедлива. Я стряпаю свои рассказики. Пишу как на перекладных, перо обгоняет мысль, некогда даже подумать — зачем сие пишется? Пишешь рассказ, чтобы получить право написать следующий.— Он берет газету и продолжает: — Критик прав — газета ведет к самоубийству. Самоубийство с целью грабежа! — усмехнулся он.— Мои рассказы напоминают мне моих пациентов. Один настоящий больной на десять мнимых. На дюжину глупых юморесок —одна серьезная вещь!

В кабинет входит Евгения Яковлевна:

— Антоша, дровяник пришел, деньги требует.— Пауза.— И извозчик! — добавляет она робко.

— Сказали бы, что меня дома нет.

— Стара я, Антоша, обманывать.

— Пусть зайдут к вечеру — где-нибудь раздобуду денег.

Евгения Яковлевна уходит, понурившись.

Чехов смотрит ей вслед:

— Бедная мама!

— Ах, как скучно, сестричка,— продолжает он, помолчав.—Тратить годы на пустяковые рассказы, на мнимых больных, на встречи с приятелями в трактирах, даже на ухаживание за твоими милыми подругами. Так можно прозевать жизнь!

— Что же делать?

— Вот я об этом сейчас и раздумываю. Недурно бы, конечно, выгодно жениться и засесть за роман. Твоя Лика не богатая невеста?

— Увы, бесприданница! Никогда не поймешь — когда ты шутишь, когда говоришь серьезно.

— Я, как писалось в старых романах, решил круто повернуть жизнь. Я уезжаю на Сахалин. Это уже серьезно, Маша. А теперь уходи — если я не напишу сегодня юмористический рассказ, меня посадят в долговую тюрьму.

Буфет Петербургского вокзала.

— Эх, Лика, Лика, адская красавица! — со вздохом говорит Маша.— Запутали тебя, и ты все запутала. И как теперь все это распутается? Сложная штука, жизнь.

— А может, она проще, чем мы про нее выдумываем? Пойдем на платформу, — предлагает Чехов сестре.

Маша взглянула на часы:

— Рано еще. Там вечные сквозняки. А я и так простужена.— Она посмотрела на него внимательно.— Иди! Иди! По носу видно — тебе нужно побыть одному.

...Чехов шагает взад-назад по пустынной платформе.

Ресторан вокзала в Москве. За столом — Чехов, Маша, Лика, Павел Егорович, Евгения Яковлевна, Гиляровский и Потапенко. Гиляровский открывает шампанское, пробка летит в потолок. Он разливает вино, Потапенко провозглашает тост

— За покорителя Сахалина! Шествуй счастливо посуху, благополучно по морю!

— А в бурю — не унывай! — добавляет Гиляровский.

Все чокаются с Чеховым.

Входит в ресторан носильщик, звонит колокольчиком и громко объявляет:

— Поезд номер сорок два отправляется через двадцать минут.

Все торопливо пьют и поднимаются из-за стола.

— Вы идите,— говорит Чехов провожающим,— а я расплачусь и догоню вас.

— Свита без короля? Не годится,— возражает Гиляровский.

— Мы с Игнатием Николаевичем посекретничаем,— говорит Чехов.

Чехов и Потапенко остаются вдвоем.

— В случае каких-либо происшествий,— обращается Чехов к приятелю,— утонутия или чего-нибудь в этом роде, позаботься о моей семье. Все, что мне будет причитаться в редакциях, принадлежит сестре. Правда, гонорары вряд ли покроют мои долги. Но помоги их получить, наши издатели —народ прижимистый.

— Все будет сделано,— успокаивает Потапенко Чехова.— Я уверен, ты вернешься в добром здравии. Не могу только понять эту блажь. Уезжать на край света!

— Неужели тебе никогда не хотелось уехать на край света?

Чехов расплачивается с официантом.

— Когда был гимназистом,— говорит Потапенко.— Ехать на Сахалин! На кой шут тебе этот каторжный остров?! Уезжать, когда о тебе заговорили газеты!

Чехов усмехнулся:

— Может, поэтому я и уезжаю.

— Не гневи бога — тебя не только бранят. Сегодня я прочитал и, признаться, не без удовольствия, что мы с тобой сейчас самые модные писатели России.

— Лев Толстой, разумеется, не в счет...— улыбается Чехов. — Тогда я действительно зря уезжаю. Мода так быстро меняется...

Потапенко дает ему журнал.

— Когда тебе станет тошно от дорожной скуки, прочитай мою повесть.

Около вагона. К провожающим подходят Чехов и Потапенко.

— Маша,— обращается Чехов к сестре,— Игнатий обещал мне, что он не даст тебе скучать и тосковать.

— Буду развлекать вас — насколько это в моих силах,— говорит Потапенко.

— А меня?— улыбаясь, спрашивает Лика.

Потапенко кланяется:

— Сочту за честь.

— А вы тоже собираетесь скучать?— обращается Чехов к Лике.

— Тосковать.

— У вас, говорят, столько поклонников, вряд ли останется время для тоски.

— Можно и мне с вами посекретничать?— Лика отводит Чехова в сторону.

— Я собиралась подарить вам дорожную подушку, вышитую гладью.

— Но не хватило прилежания?— насмешливо спрашивает Чехов.

— Сентиментальности,— отвечает в тон ему Лика.— Примите мужской подарок.

Она вешает на плечо Чехову бутылку в кожаном футляре:

— Распейте эту бутылку в самый грустный день вашего путешествия.

— Я разопью ее на берегу Тихого океана. Когда нас с вами будут разделять десять тысяч верст.

— Это будет для вас самый грустный день?— в голосе Лики звучат и надежда и ирония.

Чехов не успел ответить. Дважды ударил станционный колокол, и они заспешили к вагону.

Чехов — в кожаном пальто — едет в тарантасе. Ямщик поет унылую песню.

Мы видим Сибирь — длинную и пустынную — глазами Чехова.

Сначала идут голые поля и степи, в ложбинах белеет снег.

Потом степь начинает перемежаться рощицами — тоненькие голые деревья. Потом появляются леса, тронутые зеленью.

Хвойные могучие леса.

Тарантас едет пустынным берегом широкой реки.

Учительская в гимназии. Маша читает Лике письмо брата:

— «Друзья мои тунгусы! Мелькают верстовые столбы, переселенцы, арестанты, которых гонят по этапу, встречаем и бродяг. Тряско, выворачивает душу. От ветра и дождей у меня лицо покрылось рыбьей чешуей. Московский барин сильно похож

на жулика. Но и горы и Енисей подарили меня такими ощущениями, которые сторицей вознаградили меня за все пережитые кувырколлегии. Я стоял на берегу и думал: какая полная, умная и светлая жизнь осветит со временем эти берега. Люди здесь хорошие! В Сибири не боятся говорить громко. Арестовывать некому и ссылать некуда. Доносы не приняты. Боже мой! Как богата Россия хорошими людьми! Если бы не чиновники, развращающие крестьян и ссыльных, то Сибирь была бы богатейшей и счастливой землей. Могучие реки, тайга, ямщики, дикая природа, физические мучительства от скверных дорог — все это так хорошо, что описать не могу. Передай Лике, что ее бутылка не разбилась, хотя я раза три мог оказаться всадником без головы».

Прозвенел звонок на урок. Маша начинает читать быстрее:

— «Вчера она мне снилась! Уж не влюбился ли я, чего доброго?!»

— Не спеши! — останавливает Лика подругу.

— На урок опоздаем.— Маша продолжает читать быстро: — «Кстати, как поживает эта обольстительная дева? За кем ухаживает Игнатий Потапенко — за тобой или за Ликой? Или успевает за обеими?»

Берег Байкала, высятся грозные скалы...

Песня ямщика: «Бежал бродяга с Сахалина!»

...Грустная мелодия сменяется веселой плясовой песней. Ее поют каторжане, расположившиеся у дороги. Они прикованы к тачкам, но это не мешает им петь с озорством и удалью.

Накрапывает дождь.

Подъезжает чиновник и обрывает песню окриком:

— Распелись! За работу!

— Обедаем,— говорит пожилой каторжанин.

На кацавейке разложен хлеб, нарезанный крупными кусками, соль в тряпице, рядом стоит ушат с водой. Пожилой каторжанин, таща за собой свою тачку, подходит к ушату и пьет из ковша.

— Пообедаете ночью,— сердито говорит чиновник.— Где надзиратель?

— Где полагается быть начальству? Под крышей.

В шалаше. Чиновник распекает надзирателя:

— Он приезжает послезавтра, а у вас тут песни распевают.

— Все аккуратно сделаем, дорога будет, как скатерть. А кто приезжает-то?

— Писатель.

— А я думал — генерал,— разочарованно говорит надзиратель.

— Еще неизвестно, кто хуже — генерал или писатель.

Они выходят из шалаша.

— За работу!— командует надзиратель.

Каторжане катят свои тачки.

— Веселей!

Каторжане возвращаются с тачками, заполненными породой, высыпают породу на дорогу.

— Веселей!— покрикивает надзиратель.

Работа идет быстро.

Дождь усиливается, чиновник уезжает, надзиратель уходит в шалаш.

Стоило исчезнуть начальству, как работа пошла уже в другом темпе.

Ясный день. По ровной дороге мчатся два экипажа. В первом едет Чехов в сопровождении официального лица, во втором — чиновники и, в частности, тот, кто приезжал осматривать дорогу.

Экипажи доезжают до места, где хорошая дорога оканчивается, и останавливаются.

Каторжане прекращают работу, отходят в сторону, снимают шапки.

Чехов внимательно смотрит на каторжан, те в свою очередь с любопытством рассматривают его. Он тоже снимает шляпу, но заметив, что официальное лицо смотрит на него с недоумением и недовольством, быстро надевает ее.

Экипажи еле двигаются по топкой, болотистой дороге. Официальное лицо смотрит на чиновника испепеляющим взглядом. Чиновник грозит надзирателю кулаком.

— Видать, важная шишка,— замечает пожилой каторжанин.

— Мерзавцы!— в ярости кричит надзиратель.— Всем срок прибавят.

— Меня не запугаешь,— спокойно говорит пожилой каторжанин.— Я пожизненный.

Столовая в доме Чеховых. На стене большая карта Российской империи, остров Сахалин отмечен флажком. На столе разложены фотографии каторжного Сахалина. Маша читает письмо родителям:

— «Вот уже три месяца, как я не вижу никого, кроме каторжных или тех, которые говорят только о каторге, плетях и каторжных. Я видел все. Вставал каждый день в пять часов утра, ложился поздно. Я объездил все поселения и говорил с каждым. На Сахалине нет ни одного каторжного или поселенца, который не разговаривал бы со мной. Беседовал и с прикованными к тачкам. Присутствовал при наказании плетьми, после чего ночи три-четыре мне снились палач и отвратительная кобыла. Сахалин представляется мне адом. Когда вспоминаю, что меня отделяет от вас десять тысяч верст, мне кажется, что я приеду домой через сто лет. К тому же говорят, что из Владивостока идет на Сахалин холера, как бы мне не зазимовать на каторге».

Стенные часы пробили один раз: половина шестого.

— Мать, дай мне пятиалтынный,— обращается Павел Егорович к жене.

— В портерную? Не дам!

— Ко всенощной. Пусть помянут за здравие раба божьего Антония.

Занесенное снегом Мелихово.

Кабинет Чехова. Чехов в белом халате, перед ним медицинские инструменты. Ему помогает Маша, она тоже в белом халате.

— На что жалуетесь?— спрашивает Чехов крестьянина средних лет.

— Брюхо болит.

— Давно?

— С Николы.

— Что же вы, голубчик, раньше не приезжали. Раздевайтесь.

Кто-то постучал в окно. Чехов подходит к окну и видит Лику и Потапенко. Потапенко в шубе с бобровым воротником.

Лика стоит с протянутой рукой, Потапенко с шапкой в руках.

— Подайте, барин, христа ради!— говорят они нараспев.

— Маша! Гости приехали! Игнатий! Лика!— радостно говорит Чехов и идет к двери.

Чехов выбегает в сени, там сидят больные. Он кивает им и выходит на крыльцо. Следом за ним выбегает Маша, она накидывает на брата пальто.

Гости приехали на тройке с бубенцами. Молодой ямщик с чувством превосходства посматривает на тощих крестьянских лошаденок у коновязи.

Ямщик достает из саней большую коробку.

— Маша, гости-то со своими харчами,— улыбается Чехов.

— С елочными игрушками,— вставляет Лика.

— И с шампанским,— говорит Потапенко.— А это тебе мой новогодний подарок.— Он протягивает Чехову журнал.

— Новая повесть?— спрашивает Чехов.

— Роман! Пока ты ездил на Сахалин, мы здесь писали, не гуляли.

— И писали и гуляли,— насмешливо замечает Лика.

Потапенко улыбается:

— Грешен, батюшка...

— Маша, ты займись с гостями, а я пока...

— Мы не вовремя?— нахмурилась Лика.— Вас посетила муза?

— Что пишешь — рассказ или повесть?— деловито спрашивает Потапенко.

— Рецепты,— весело отвечает Чехов и обращается к Лике:— Музу я прогнал бы ко всем чертям!

Он ведет гостей в дом; в дверях они сталкиваются с больными, спешащими к выходу.

— Вы куда?— останавливает Чехов больных.

— Гости,— виновато говорит крестьянин, которого мы только что видели в кабинете.

— Назад,— говорит Чехов.— Гости здоровые — подождут!

...Вечер. В кабинете Чехова. Чехов убирает медицинские инструменты. Потапенко сидит у камина, помешивая угли.

— Конечно, эта поездка украсит твою биографию,— говорит Потапенко.— И многие назовут тебя оригиналом. Но теперь-то ты убедился в том, что Сахалин никому не нужен и никому неинтересен...

— Неинтересен?!— Чехов сурово посмотрел на приятеля.— Мы гноим в тюрьмах миллионы людей. Мы гоняем их по холоду в кандалах тысячи верст, размножаем преступников. В места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как в Мекку.— Он подошел к камину, сушит мокрые руки.— Какой кислятиной я был бы теперь, если бы сидел дома. Не то я возмужал от поездки, не то поумнел, черт меня знает!

— А может, слегка тронулся? Ну хорошо, убить столько времени на это странное путешествие, шут с ним, сделанного не воротишь. Но после этого удрать из Москвы, забраться в глушь, в берлогу... тринадцать верст от железной дороги... Извини, я этого понять не могу. Я тоже люблю природу, я ее обожаю, но только в хорошую погоду.

Чехов подбросил в камин несколько поленьев.

— Признайся, ты понял, что свалял дурака со своим Мелиховым?— не успокаивается Потапенко.— Влезть в долги, чтобы заточить себя в ссылку?

Чехов смотрит на приятеля с улыбкой:

— Я здесь блаженствую. Москва с ее редакциями, где распоряжаются литературой мороженые сиги, с ее премьерами, где каждый кривит душой, с выставками, где дамы рассматривают не картины, а туалеты своих соперниц. Москва с ее интригами, склоками, сплетнями, суетой и лицемерием кажется мне далекой, словно другая планета. Какой роскошный роман можно здесь написать, какую пьесу! Если бы каждое утро меня не осаждали плотники, печники, кучера, лошади, алчущие овса, я бы вам такое написал!

— Всю жизнь корпеть тебе над рассказами,— спокойно говорит Потапенко.— За то время, что ты мучаешься над строкой, я пишу страницу. Написал роман, сейчас пишу пьесу.

— Каждый пишет, как умеет.

— Не кокетничай. Конечно, ты пишешь лучше меня, но кто это замечает? Только я и ты. Критика всегда ставит наши имена рядом. Стараться ради публики совсем нет смысла. Она почитывает нас с тобой и рассуждает снисходительно: «Мило, талантливо, но до Толстого далеко». И так будет до гробовой доски. А когда мы помрем, то, проходя мимо наших могил — а лежать на кладбище мы, надеюсь, будем рядом,— будут говорить: «Хорошие были писатели, но писали они хуже Толстого». Бессмертие — штука заманчивая, но неверная — стоит ли ради него жертвовать радостями жизни?!

Входит в кабинет нарядная Лика:

— Господа! Я должна помешать вашей беседе.

— Жаль!— улыбается Потапенко.— Я хочу завлечь подвижника в свою секту.

— Что у вас за секта?

— Эпикурейцы-мудрецы.

— И Антон Павлович не соглашается? А вы знаете, что до Нового года осталось всего полчаса?

Чехов смотрит на Лику с восхищением:

— Ах, Лика, Лика, адская красавица!

— Это не я красивая, платье,— говорит Лика не без кокетства.— Переодевайтесь, и мы с вами составим превосходную пару.

Она уходит.

— Нравится?— спрашивает Потапенко. Чехов кивает.— И мне. Черт догадал меня — с душой и талантом — жениться. Был бы я свободен, как ты, не тратил бы времени на Сахалин...

— Иди к дамам,— говорит Чехов.— А я переоденусь.

Столовая. В центре нарядная елка. Все в сборе: Маша, Лика, Потапенко, Павел Егорович, Евгения Яковлевна. Потапенко зажигает свечи на елке.

Входит Чехов, нарядный, даже франтоватый, за спиной он что-то прячет.

— Прежде чем встретить Новый год, проводим старый!

Он смотрит на Лику, поднимает высоко бутылку в кожаном футляре и говорит с таинственной улыбкой:

— Смотрите на эту бутылку с благоговением: она проехала тридцать тысяч верст!

Лика удивлена и обрадована:

— Вы обещали распить ее на берегу Тихого океана.

Чехов улыбается:

— Не оказалось подходящей компании. Бутылка, совершившая такое путешествие, заслуживает только высшего общества.

Он разливает коньяк по рюмкам и говорит, глядя на Лику:

— Да здравствует старый год!

Он чокается с нею и, забыв об остальных, пьет.

...Весело горят свечи на елке. В темном углу в кресле дремлет Павел Егорович; Евгения Яковлевна будит его, незаметно толкая ногой.

Лика поет, аккомпанирует ей Потапенко.

День ли царит, тишина ли ночная,
В снах ли тревожных, в житейской борьбе,
Всюду со мной, мою жизнь наполняя,
Дума все та же, одна, роковая,—
Все о тебе!

С нею не страшен мне призрак былого,
Сердце воспрянуло, снова любя...
Веры, мечты, вдохновенное слово,
Все, что в душе дорогого, святого,—
Все от тебя!

Будут ли дни мои ясны, унылы,
Скоро ли сгину я, жизнь загубя,—
Знаю одно: что до самой могилы
Помыслы, чувства, и песни, и силы —
Все для тебя!

Бьется в окна метель, где-то лает собака. Но Чехов не слышит ничего, кроме голоса Лики. Он смотрит на нее влюбленными глазами.

Петербург. Чехов и Маша на платформе. Подходит поезд.

Выходит из вагона Лика, бросается на шею Маше:

— Маша! Подружка моя! Сестричка моя! Как я по тебе тосковала!

Лика обнимает Машу, но глаза ее, полные слез, обращены на Чехова.

— Тебе повезло, Лика,— с корабля на бал. Сегодня — премьера «Чайки».

— Я знаю,— улыбается Лика сквозь слезы.— Не от твоего брата, разумеется!

Чехов берет из рук Лики саквояж, и они, сопровождаемые носильщиком, идут к выходу.

— Я как узнала о премьере, сразу стала собираться в Россию. Собралась в один день! Очень боялась опоздать.

...Они выходят на вокзальную площадь. Носильщик грузит багаж Лики на извозчика — это тот самый лихач, что привез Чеховых на вокзал.

— Богато живете!— негромко говорит Лика, оглядывая шикарный экипаж.

Чехов улыбается:

— Нам теперь на простых извозчиках ездить нельзя! Пишем пьесы для императорской сцены!

Маша и Лика садятся в экипаж, Чехов на откидное сиденье. Поехали!

— Завезем багаж в гостиницу и поедем на острова,— предлагает Чехов.

— С вами хоть на край света!— сразу соглашается Лика.

— Нет, я останусь в гостинице,— говорит Маша.

— Сколько времени прошло, а ничего не изменилось. Вы по-прежнему скромны и благородны, Маша, как всегда, деликатна.

— Я не деликатна,— улыбается Маша.— Я простужена.

Чехов и Лика едут вдвоем. Они едут набережной, мимо Фондовой биржи, Елагиным островом...

Они идут аллеей, листья шуршат под их ногами.

— Я очень постарела? — спрашивает Лика после долгого молчания.

— Вы похорошели! Если это возможно, разумеется.

— Ура, вы научились говорить комплименты. Я ничего про вас не знаю.— Они садятся на скамейку.— Даже о вашей пьесе я узнаю... от знакомых. Про что ваша пьеса?

— Про знакомых,— отвечает Чехов, подумав.

— Видимо, пьеса удалась,— говорит Лика,— и вы окончательно зазнались и перестали писать мне.

— Мне хотелось вас видеть. А писать не о чем — ибо все останется по-старому.

Лика всплеснула руками:

— Все по-старому? И я буду по-прежнему безнадежно любить вас? Неужели ко мне вернется эта прежняя глупость? Кошмар!

Молчание.

— О чем вы думаете?!— спрашивает Лика.

Чехов, погруженный в мысли, не отвечает.

— Вы со мной или с собой?!

— Простите.

— О чем вы задумались?

— Как это ни странно — я думал о вас,—говорит Чехов.

— А я о вас.

Чехов улыбнулся:

— Мы — квиты.

— Помните, как мы встречали Новый год в Мелихове? Когда это было? В прошлом веке?— Она помолчала и добавила с горькой иронией:— Вспомнила старуха девишник!

Молчание.

— Был у меня, дядя, такой день, когда я не шутя думала покончить с собой,— говорит Лика.— Написала вам в последнем письме: завещаю вам свой дневник, может, пригодится для юмористического рассказа. А потом, по обыкновению, поступила вопреки своим намерениям: дневник сожгла, а себя сохранила. Неизвестно для чего...

Молчание.

— Все это время меня не покидало чувство вины перед вами...— глухо говорит Чехов.

— Я пережила драму, а вы написали драму. А может, я виновата перед вами?— продолжает она после долгого молчания.— Вот мы и квиты. И вообще не стоит трогать незажившие раны. Сегодня — в праздничный для вас день. Поехали!

...Лихач подъезжает к гостинице «Англетер».

Чехов провожает Лику до дверей и возвращается.

— Куда прикажете?— спрашивает лихач.

— Вези куда хочешь!

...Летний сад. По аллеям торопливо идут редкие прохожие.

Чехов сидит на скамейке, не замечая, что погода переменилась — небо покрыло тучами, подул холодный ветер, посыпалась снежная крупа.

Слышен стук молотков — статуи укрывают деревянными футлярами.

Опять Мелихово. Летнее утро. Чехов в своем кабинете — за письменным столом.

Раздается стук об оконную раму, он подбегает к окну, лицо его расплывается в радостной улыбке:

— Лика!

— Опять приехала вам мешать.

— Снова с Потапенко?— спрашивает Чехов.

— Увы, супруга увезла его на воды.

— Вы огорчены?

— Ужасно. С горя завела себе нового поклонника.

Подходит Гиляровский, громко напевая:

— ...К вам приехал, к вам приехал Гиляровский дорогой!

...Подходят к роще Маша, Лика, Гиляровский, Чехов — все с корзинками.

— Теперь, братцы, врассыпную!— командует Гиляровский.— Гриб любит, когда с ним встречаются наедине.

— Хорошая компания дороже грибов,— замечает Лика.

— Были бы грибы, а компания найдется,— говорит Гиляровский. — Гриб, он чем хорош? Под него можно выпить ведро!

В роще все расходятся в разные стороны. Чехов все же не упускает из виду Лику.

Они почти одновременно выходят на поляну.

— Посидим,— предлагает Чехов.

Они присаживаются на траву.

— Почему вы так редко приезжаете в Мелихово?— спрашивает Чехов.

— Мама боится, что здесь богема.

Молчание. Дятел долбит дерево.

— Рай! Если бы вы знали, как опостылела мне Москва,— говорит Лика.— Как осточертели люди. В особенности те, кто за мной ухаживает.

Чехов слушает ее, на лице его появляется легкая насмешка:

— Вы вскружили мне голову. И я готов поверить, что вы рветесь в Мелихово даже тогда, когда в Симфоническом собрании щеголяете в новом голубом платье, которое, по слухам, вам очень к лицу.

— Вы знаете даже о моих туалетах?— удивилась Лика.— Откуда?

— Потапенко в каждом письме пишет о вас. Хоть бы подумал — какое мне дело до его счастья!

— Зачем так много иронии? Успокойтесь — он вам не соперник, я отношусь к нему снисходительно.

Молчание.

— Я вскружила вам голову?— говорит Лика задумчиво.— Вы вскружили мне голову! Я готова поверить даже тому, что вы хотите меня видеть.

— Ау!— слышится издалека голос Гиляровского.

Чехов поморщился:

— Сейчас ворвется Гиляй и разгонит и птиц и людей. Почему бы вам, Лика, не приехать в Мелихово без телохранителей? Приезжайте соло, блондиночка! Мы с вами нагуляемся и наговоримся всласть. Успокойте вашу маму — я тоже ненавижу богему.

— Маму-то я уговорю. А как посмотрят на мой приезд соло ваши родители? Они и так косятся на меня. Такой сын достоин богатой и знатной невесты.

Снова слышится крик Гиляровского «ау», теперь уже ближе.

Лика хочет откликнуться, но Чехов с видом заговорщика подносит палец к губам.

Они поднимаются и углубляются в лес.

— Недурно бы нам с вами, Ликуся, махнуть в путешествие, уехать куда-нибудь подальше. Но у вас скоро начнутся уроки.

— Я ушла из гимназии.

— Не поладили с начальством?— нахмурился Чехов.

— С ученицами. Слушать фальшивое пение по нескольку часов в день — невыносимо! Их голоса не давали мне покоя и ночью.

— А вам не приходило в голову заняться своим голосом?— серьезно спрашивает Чехов.— Из вас, ручаюсь, вышла бы настоящая певица. Вы не думали об этом?

— Думала. Чтобы учиться серьезно — надо ехать в Италию или во Францию. А на какие шиши? Да и поздно... — Она махнула рукой.

— Что же вы собираетесь делать?

— Поступлю в контору. И буду петь на именинах у родственников.

Молчание.

— В вас, Лика, сидит большой крокодил, и, в сущности, я хорошо делаю, что слушаюсь здравого смысла, а не сердца, которое вы укусили. Дальше, дальше от меня!— Он помолчал и добавил: — Или помогите мне крепче затянуть аркан, который вы уже набросили мне на шею.

— Если б я могла...— вздохнула Лика.— Боюсь, не по Сеньке шапка.

— А вы попробуйте,— говорит Чехов весело.— Почему нам не воспользоваться вашей свободой и не махнуть вместе на Кавказ?

— Не понять — когда вы шутите, когда говорите серьезно.

— Если бы вы взяли на себя труд — заказать нам билеты.

— С удовольствием,— обрадовалась Лика.

— Теперь вы поняли, что это не шутка! С билетами не шутят.

Чехов подходит к Лике, обнимает ее.

Они целуются.

«Ау» раздалось уже совсем рядом.

— Это какое дерево?— смущенно спрашивает Лика.

— Дуб.

Чехов подмигнул Лике, и они бросились бежать.

Они выбегают на опушку, и перед ними открывается озеро.

— Сон!— восторженно говорит Лика.

Петербург. Номер гостиницы. Лика сидит перед зеркалом. Стук в дверь. Входит горничная. Лика говорит ей:

— Это платье надо погладить.

— Слушаюсь.

Горничная берет платье и уходит.

Лика продолжает разбирать чемодан. Достает шкатулку, открывает ее, и мы видим, что шкатулка наполнена письмами, сверху лежит фотография, где Лика снята с Чеховым на скамейке мелиховского сада.

Лика долго смотрит на фотографию, раскрывает одно из писем, перечитывает, и мы слышим вместе с нею голос Чехова:

— Ликуся! Не хлопочите насчет билетов на Кавказ. Я не могу уехать из Мелихова. Назначен холерным врачом от уездного земства. Работы у меня по горло. Даны мне двадцать пять деревень, а помощников нет. Одного меня не хватит, и если больные начнут умирать, мужики будут меня бить. Холеру я презираю, но почему-то обязан бояться ее вместе со всеми. Для писания нет ни времени, ни настроения. Помните, как мы с вами бежали к озеру? Я вспоминаю об этом, как об юности. Написал бы вам несколько нежных слов, но боюсь, что вы примете их за иронию. Живите весело, но не предавайте нас преждевременному забвению. И предупредите ваших поклонников, что я разделаюсь и с холерой и с ними.

Лика читает письмо. Вздрогнула — входит горничная с платьем.

— Вам помочь одеться? — спрашивает она Лику.

— Спасибо. Я сама,— отвечает Лика.

Платье Лики лежит на диване. Лика неподвижно сидит перед зеркалом. А в зеркале уже не стены гостиничного номера, а московская комната Лики.

Лика прихорашивается перед зеркалом.

— Ну как? — спрашивает она Машу.

— Трэ жоли.

— К этому бы платью брильянты, тогда оно и заиграло бы! Единственное утешение — в ресторане все будут глазеть не на нас, а на Чехова.

В коридоре послышался звонок. Лика рванулась к двери, но Маша остановила ее:

— Я открою.

Маша вышла, Лика поспешно заканчивает свой туалет.

Входят в комнату Маша и Потапенко.

Потапенко дает Лике большой букет роз:

— Поздравляю дорогую именинницу. Позвольте поцеловать.

Он целует ее.

— Но, но... это уже не по-братски,— сердится Лика.— А где подвижник? Заказывает столик в ресторане?

— Столик заказал ваш покорный слуга — эпикуреец. Подвижника, увы, увезли на голод.

— Куда? Куда?

— В Нижегородскую губернию. Вчера, когда мы с Антоном строили планы нашего сегодняшнего праздника, в Мелихово нагрянули земские деятели. И попросили Антона выехать на борьбу с голодом. Ему, конечно, неловко было отказаться...

— То холера, то голод,— с раздражением говорит Лика.

— За холерой обычно приходит голод.

— Логично. А вас они не попросили выехать на борьбу с голодом?

— Какая от меня польза? — спрашивает Потапенко весело.— Не всем же так повезло — и литератор и доктор. Эти розы от Антона, он срезал их собственноручно.

— И сажал. И выращивал,— вставляет Маша.

— Вы готовы? — спрашивает Потапенко.— Поехали!

— Не хочется,— отказывается Лика.

— Что за мерлехлюндия, Лика! Поехали, столик уже накрыт. Выпьем за вас и за бесприютных скитальцев, тех, кто странствует сейчас по осенним дорогам!

— Не поеду! — продолжает стоять на своем Лика.

— Не упрямьтесь, Лика! Не портите настроение и себе и нам.

Коль мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Выпьем шампанского, и ваша меланхолия улетучится, как дым.

— Перечту «Женитьбу Фигаро».

— Лика!

Потапенко пытается ее уговорить, но Маша останавливает его:

— Оставьте ее в покое.

— Лика! Я весь вечер буду дома,— обращается она к подруге. — Если захочется, приходи.

Потапенко и Маша уходят. Лика в своем пышном платье с плачем бросается на кровать.

Чехов входит в свой гостиничный номер. Не снимая пальто, он садится в кресло и сидит, задумавшись.

Его мысли опять в Мелихове.

...Вечереет. Подъезжает к чеховскому дому странный всадник: на плечах у него дуга, в руках кнут, на лошади хомут со шлеей.

Выходит на крыльцо Чехов.

— Почему верхом, Тимофей? Тарантас поломал?

— В грязи завяз,— отвечает Тимофей.— Не дорога — трясина! Хоть в поле ночуй. Пришлось лошадь выпрягать.

Он передает Чехову почту — газеты, журналы, письма и размокший листок.

— Телеграмма.

Чехов читает бумажку с расплывшимися от влаги буквами:

«Приеду завтра соло Лика».

...Утро. Едет Чехов верхом на лошади по грязной, раскисшей дороге. Лошаденка хилая и наездник плохой, к тому же едет Чехов без седла. Он проезжает мимо тарантаса, завязшего в топком месте.

Платформа маленькой станции. Подходит поезд. Чехов бежит к вагону. Выходит из вагона Лика, веселая, возбужденная:

— Вы рады, что я приехала соло?

— Рад,— смущенно улыбается Чехов.

— Незаметно. Наверное, я опять помешала какому-нибудь общественному делу? Но мне вдруг захотелось повиснуть у вас на руке. Чтобы потом у вас месяца три ломило руку и вы вспоминали бы обо мне с проклятием.

Они спускаются с платформы на привокзальную площадь. Здесь не видно ни одной подводы, только у коновязи стоит лошадь, та самая, на которой Чехов добирался до станции.

— А где же ваш тарантас? — спрашивает Лика.

— Я приехал верхом. Вот мой Росинант.

— Раньше вы шутили изящнее.

— Увы, я не шучу. Дорогу развезло, и наше Мелихово стало островом.

— Я приехала броситься вам на шею, а вы забрались на лошадь,— весело говорит Лика.— Ловко — попробуй вас достань! Пойдемте искать ямщика.

— Я всех обегал,— говорит Чехов озабоченно.— Никто не соглашается ехать.

Начинает накрапывать дождь.

— Зайдем на станцию, переждем...— предлагает Чехов.

— Что переждем?

— Пока перестанет дождь.

— А я думала — пока установится санный путь,— насмешливо бросает Лика.

Они входят в маленький станционный зал. Он забит пассажирами — заняты все скамейки, некоторые пассажиры сидят и лежат на полу. Кто-то спит, храпя, плачут дети. Лика и Чехов остановились у двери — проходят между ними люди.

Подходит к Чехову, перешагивая через ведра, корзины, детей и спящих, крестьянин средних лет, тот самый которого мы видели в кабинете у Чехова.

— Здравствуйте, Антон Павлович! — он снимает шапку.

— Здравствуйте, Назар! — Чехов снимает шляпу.— Давненько вы у меня не были — из чего я заключаю, что с животом все в порядке.

— Не болит,— говорит Назар.— Спасибо вам большое и дай бог счастья в жизни. Хотел приехать к вам попрощаться, да не успел...

— Далеко путь держите?

— В Сибирь.

— Куда именно? Сибирь—страна длинная.

— Поищем — где лучше.

Подходит к ним женщина — с ребенком на руках.

— Везет нас на погибель,— говорит она Чехову сквозь слезы.— Шестеро ртов! Помрем мы на чужой стороне.

— Помолчи,— останавливает Назар жену.— Вы были в Сибири,— обращается он к Чехову.— Говорят, там хорошо живут?

— По-разному.

— Хуже, чем здесь, не будет.

Женщина начинает плакать сильнее.

Лика выходит из зала, Чехов идет за нею.

...Они стали, прислонившись к стене вокзала, но косой дождь достает их.

— Даже зонтика не взяла! — с раздражением говорит Лика.— Думала, меня встретят по-человечески. Шут догадал меня поехать!

Чехов пытается успокоить ее:

— Чего вы бранитесь, канталупа! Как будто я сделал дорогу непроезжей...

— А кто вас уговаривал удирать из Москвы, забираться в эту глушь? Захотелось подражать Льву Толстому?

— Не говорите глупости, Лика, — перебивает ее Чехов.— Если я врач, то мне нужны больные. Если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке. Жизнь в четырех стенах, без природы, без людей, без отечества — это не жизнь...

— Слова, слова, слова... Забрались в берлогу, чтобы есть, спать и писать в свое удовольствие...

Чехов рассердился:

— Я ем и сплю, но и вы не чужды этой слабости... Что же касается писания в свое удовольствие, то вы прочирикали это, очаровательная, только по легкомыслию. Это удовольствие забирает жизнь целиком, без остатка.

— Я тут думал о вас...— говорит он, помолчав.

— Странно... Не было больных? Или не писалось?

Чехов не обратил внимания на ее колкость.

— Природа не обделила вас красотой, вы вдобавок умны, такое сочетание встречается крайне редко. У вас семьсот добродетелей, а недостаток, в сущности, только один — вы не чувствуете потребности в правильном труде.

— Если у меня и характер дурной, и ленива-то я, и придирчива, то не стоит продолжать со мной какие-либо отношения. А свои недостатки я знаю сама лучше вас.

Издалека послышался паровозный гудок.

— Возьмите мне билет.

— Подождем следующего поезда. Я сведу лошадь на постоялый двор, и вместе поедем в Москву.

— Я поеду одна,— упрямо говорит Лика.

Она идет на платформу. Чехову ничего не остается, как пойти в вокзал — за билетом.

Проплывает мимо Чехова уходящий вагон. Чехов машет Лике, но она резко отворачивается в сторону. Машет ему — шапкой — только Назар, уезжающий в Сибирь.

Номер гостиницы «Англетер». Чехов — он по-прежнему в пальто — стоит у окна. Входит официант, приносит обед. Видя, что Чехов продолжает стоять у окна, официант накрывает обед салфеткой и уходит на цыпочках.

Учительская в гимназии.

Маша сидит за столом, поправляет ученические тетради.

Входит Чехов — веселый, нарядный.

— Наконец-то, пропащая душа! Ты не болел?

— Не было времени,— улыбается Чехов.

— Не являлся столько времени. И даже письма не написал.

— До писем ли, когда я писал для человечества.

— Ты балагуришь, а мы тут волновались.

— Если говорить серьезно, я был болен.

— Чем? — озабоченно спрашивает Маша.

— Это, Маша, болезнь не физическая, душевная. Я так затосковал, как со мной никогда не случалось. Почувствовал себя одиноким, как перст. Исцелился я за письменным столом. Я понял: одиночество — прекрасная штука, стоит только назвать его уединением. Поздравь меня — я окончил книгу о Сахалине.

— Книга — книгой, но мог бы вспомнить и о нас.

— Не ворчи, Маша! Я же был не в загуле, не ездил травить зайцев. Конечно, мне уже давно бы следовало приехать в Москву, но не мог же я бросить рукопись. Между прочим, я умираю от голода.

— Поедем ко мне, я тебя накормлю.

— К чертям твои сиротские обеды! — весело говорит Чехов. — Заедем за Ликой и поедем в «Славянский базар» — прожигать жизнь.

— Вчера мы проводили Лику в Париж,— грустно говорит Маша.

Чехов растерянно смотрит на сестру.

— Она писала мне, что собирается в Париж, но я принял это за шутку. Откуда у нее деньги?

— Потапенко дал взаймы. Как она рыдала на вокзале!

— Чего уж так сокрушаться,— угрюмо говорит Чехов,— она же поехала не в Елец. В Париже быстро утешаются.

— Не говори пошлости,— рассердилась Маша.— Она поехала учиться пению. Она твердо решила стать певицей.

— Дай бог! Беда Лики в том, что у нее нет любимого дела.

— Беда ее в том, что она любит тебя. И это безнадежно, поскольку любовь у тебя одна — литература. Книгу ты не мог оставить, а Лику оставил. Прозеваешь ты Лику. И жить тебе всю жизнь бобылем. В одиночестве! Можешь называть его уединением.— Маша посмотрела на печальное лицо брата и решила утешить его: — А почему бы тебе не съездить в Париж? Поезжай с Потапенко — он собирается проветриться перед премьерой.

— Если я поеду в Париж — наша усадьба будет продана с молотка. Не нашему носу рябину клевать — поеду вместо Парижа в Мелихово.

И снова номер в гостинице. Вечереет. Чехов все так же неподвижно сидит на диване. Обед на столике остается нетронутым. Откуда-то, очевидно, из ресторана, доносится музыка. Входит горничная, приносит отглаженный костюм.

В номере Лики. Она сняла дорожный жакет, подошла к дивану, взяла вечернее платье, но не надела... Прилегла на диван. За окном идет мокрый снег.

...Сквозь снег в окне проступает незнакомый пейзаж. Это Париж. В тумане виднеется расплывчатый силуэт Эйфелевой башни. Комната пансионата. На каминной доске — фотография Чехова и Лики.

В постели — Лика и Потапенко.

— Почему ты молчишь? — спрашивает Потапенко.

— Думаю. Странная штука жизнь. Если бы мне сказали об этом месяц, даже неделю назад, я расхохоталась бы как сумасшедшая.

Послышалось пение на немецком языке.

— Что это? — спрашивает Потапенко.

— Запели петухи. Раньше всех начинает петь немка—из четырнадцатого номера.

— А я думал об этом давно, ибо давно люблю тебя. Только скрывал это ото всех. От Маши, от Антона...

— От жены... И даже от меня,— добавляет Лика не без иронии.

— А какой смысл был мне признаваться тебе, когда ты была без памяти влюблена в Антона?

— Была?.. — спрашивает Лика задумчиво.

Она посмотрела на фотографию, стоящую на камине.

Послышалось пение на английском языке.

— Я понимаю — это сразу не проходит,— говорит Потапенко.— Ты меня еще не любишь. Но я сделаю все, чтобы ты полюбила. Я уверен — нам с тобой будет хорошо!

— А может быть, спокойнее быть не с тем, кого любишь, а с тем, кто тебя любит?— задумчиво говорит Лика. — Философия... Пропади все пропадом! Будем, Игнатий, прожигать жизнь, пока нас не остановит законная жена.

— Нет, Лика, не будем прожигать жизнь — будем жить ее радостно. Я слишком люблю тебя для того, чтобы превратить наши отношения в банальный и пошлый роман. Я поеду в Россию, объяснюсь с женой. Получу развод, это не займет много времени, у меня есть связи, и вернусь в Париж. И буду здесь с тобой, пока ты не станешь певицей. Пьеса моя, надеюсь, не провалится, а провалится — напишу новую.

— Вы — писатель. Я — певица. Сон!

— Можешь иронизировать сколько угодно, но так все и будет, поверь мне. Мы с тобой будем жить счастливо.

И вот послышалось пение — шведское, французское, английское...

— Тебе, я вижу, живется не скучно.

— До того весело, что иной раз завыть хочется.

Париж. Ранняя весна.

Лика и Потапенко подходят к Эйфелевой башне. Газетчик, выкрикивая какую-то важную новость, предлагает им газету.

— Из-за чего он так надрывается? — спрашивает Лику Потапенко.

— Молодая француженка бросилась вчера с Эйфелевой башни. Сейчас это самый модный способ самоубийства.

...Лика и Потапенко стоят на верхней площадке Эйфелевой башни. Погода пасмурная, и туристов мало.

Потапенко любуется панорамой Парижа:

— Только здесь начинаешь понимать, как велик человек. Без меня ты не вырвалась бы сюда,— добавляет он.

— Одной здесь страшно. Но если бы ты еще задержался — я бы нашла проводника.

—Хлопотливое дело — премьера.

— Что-то не ладилось? — спрашивает Лика.

— Все прошло блестяще. Овации, вызовы, цветы, занавес поднимали четырнадцать раз. Рецензии такие — неловко пересказывать. Я захватил с собой—посмотри, если интересно. В одной меня даже сравнили с Чеховым.

— Надеюсь, в твою пользу?

— Как это ни странно — в мою! Рецензент считает, что Потапенко пишет жизнерадостно, а Чехов жизнегорестно. Знаешь, как называется статья? «Бодрый талант»! Пришлось раскошелиться — устроить ужин для артистов, иначе прослывешь скупцом на всю Москву. Рецензентов тоже надо угостить. А не то они рассчитаются с тобой на следующей премьере. Сколько ужинов с неприятными, но, увы, нужными людьми, сколько неискренних тостов! Представляешь, как я устал. Ну, хватит обо мне, как ты жила?

— Ты трудился, как муравей. А я все пела.

Потапенко улыбается:

— Надеюсь, соло?

— Как-то мы не так разговариваем,— говорит Лика.

— Потому что не говорим о главном.

— Разве твоя премьера — не главное?

— Откуда в тебе столько иронии? Его школа?

Подходит группа экскурсантов — с гидом.

— Эйфелева башня в два раза превышает самые высокие сооружения, созданные человеком,— пирамиду Хеопса и Кёльнский собор. Ее высота — триста метров...

— Ровно триста? — спрашивает турист с записной книжкой.

— Ровно,— отвечает гид.

— Русские туристы самые дотошные,— тихо замечает Потапенко.— Даже здесь невозможно укрыться от соотечественников.

— А нам надо укрываться?

Потапенко отводит ее в сторону:

— К сожалению, я пользуюсь некоторой известностью.— Он наконец решился сказать главное: — Жена мне сказала: если я уйду, она покончит с собой.

Молчание.

В тишине слышны слова гида:

— Постройка башни продолжалась больше двух лет. Руководил строительством автор проекта — французский инженер Александр-Гюстав Эйфель. Постройка обошлась в шесть миллионов франков.

— Ровно шесть миллионов? — спрашивает дотошный турист с записной книжкой.

— Свыше шести миллионов,— отвечает гид.— На башню израсходовано больше семи тысяч тонн металла.

— Жалко, что у вас нет точных цифр,— сокрушается любопытный турист.

— Башня состоит из двенадцати тысяч частей,— продолжает гид монотонным голосом.— Они соединены двумя с половиной миллионами заклепок... Башня является...

— Простите, я не успел записать — сколько заклепок? — не унимается дотошный турист.

Потапенко берет Лику за локоть:

— Почему ты молчишь?

— Я слушаю.

— Хочешь запомнить — сколько тысяч заклепок?

— Башня является символом технического прогресса человечества,— слышится голос гида.— Она используется для научных и туристических целей...

— И для самоубийств...— Лика помолчала и добавила:— А может, мне покончить с собой? Вот сейчас броситься вниз... А завтра газетчик будет кричать о молодой русской...

Она делает шаг к перилам.

Потапенко бросается к ней:

— Отойди!

Слышится голос гида:

— На вершине башни находятся обсерватория и маяк.

— Нет, я не брошусь,— говорит Лика спокойно. — Страшно лететь триста метров! Слишком эффектно.

— Достоевщина! — возмущается Потапенко.— Кончится тем, что я застрелюсь.

— Не волнуйся, я не имею права покончить с собой.

— Как это понимать? — встревожился Потапенко.

— Как тебе удобнее,— отвечает Лика с ледяным спокойствием.

Группа экскурсантов приближается.

Турист с записной книжкой обращается к гиду:

— А что сейчас строит инженер Эйфель?

— Эйфель потом работал на строительстве Панамского канала,— отвечает гид.— В прошлом году его судили вместе с другими строителями за фиктивные работы и приговорили к двум годам тюрьмы.

Группа экскурсантов отходит.

— Как велик человек и как ничтожен! — говорит Лика.

— Лика, зачем ты так со мной говоришь — я еще ничего не решил.

— Я не о тебе. Я об Эйфеле. Ничего тебе не надо решать, жизнь все решит за нас. Все останется по-старому. Ничего не случится ни с твоей супругой, ни со мной — мы тебя только запугиваем. И ты не застрелишься — ведь ты смотришь на жизнь жизнерадостно.

— Больше вопросов нет? — слышится голос гида.— Четверть часа для осмотра панорамы Парижа и спускаемся вниз.

— Больше вопросов нет, спускаемся вниз,— повторяет Лика задумчиво.

Доносится голос любопытного туриста:

— У меня есть еще вопрос — а зачем нужен этот маяк? Ведь маяки ставят для кораблей?

— На этот вопрос я затрудняюсь ответить,— отвечает ему гид.

Лика долго смотрит в одну точку:

— А в России сейчас снег... Действительно, непонятно — кому светит этот маяк. Марсианам?

Гостиница «Англетер». В номере Лики уже совсем темно. Она резко встает с дивана, зажигает свет. Подходит к столику, где стоит шкатулка с письмами. Кладет в нее письма и фотографию. Резко захлопывает крышку шкатулки...

Сельское кладбище. Маленький, словно шкатулка, гроб опускают в могилу.

Лика, рыдая, бросает горсть земли. Она в трауре, постаревшая, некрасивая. Возле нее пожилая дама. Кюре бормочет молитву. Мальчик в белом стихаре с распятьем в руках. Слышен далекий звон колокола деревенской церкви.

Могильщики с профессиональной ловкостью быстро закапывают могилу.

Все расходятся. Лика остается одна. Звонит колокол.

В номер Чехова входит Маша.

— Ты уже готов? — спрашивает она брата, увидев, что тот сидит в пальто.— Поехали!

Но тут же она замечает приготовленный вечерний костюм.

— Батюшки! — заволновалась Маша.— Ты еще не одевался! А пора уже ехать в театр.— Она приоткрывает салфетку и видит нетронутый обед: — И ничего не ел!

— Ничего, отыграемся у Кюба за ужином,— успокаивает Чехов сестру и быстро сбрасывает пальто.

Лихач подвозит Чехова, Машу и Лику к Александринскому театру. На афише о премьере «Чайки» надпись — «все билеты проданы».

Съезжаются к театру кареты и пролетки.

— Не знаю, когда кончится спектакль,— говорит Чехов лихачу.

— Не беспокойтесь, господин Чехов,— успокаивает его лихач,— я буду вовремя.

Пока Чехов разговаривает с лихачом и идет к подъезду, его все время осаждают просьбами:

— Нет ли лишнего билетика?

Коридор бенуара. Здесь приехавших встречает Александр Павлович.

— Хорошую публику мы тебе подобрали? — спрашивает он, показывая на дам в роскошных туалетах.

Александр Павлович раскланивается направо и налево.

— Действительный статский советник Шумилов,— шепчет он Чехову и одновременно записывает в книжечку.— Генерал-адъютант Акимов...

Старый капельдинер открывает дверь в ложу.

— Прибудет великий князь! Признайся — дрожат поджилки? — спрашивает Александр Павлович брата.

Но, судя по внешнему виду, он возбужден от премьеры больше, чем автор. Глаза его все время рыскают то по залу, то по коридору — как бы не пропустить какого-нибудь именитого зрителя.

...Маша и Лика в аванложе прихорашиваются перед зеркалом, а Александр Павлович показывает брату карточки с золотым обрезом.

— Что это? — заинтересовалась Маша.

Александр Павлович читает торжественно:

— «Имею честь покорнейше просить Вас прибыть после премьеры в ресторан Кюба. Антон Чехов». Красиво?

Александр Павлович вручает карточки Маше и Лике.

Маша любуется карточкой:

— С золотым обрезом. Шикарно! Когда ты успел?

— Собственная типография,— важно отвечает Александр Павлович.

— У Кюба все будет по высшему разряду,— докладывает он брату.— Музыканты встретят гостей тушем. Дамам — цветы.— Он передает Чехову пачку карточек: — Пойди раздай приглашения артистам. Они, знаешь, как заиграют...

Чехов уходит.

Маша закашлялась:

— Все торжественно и шикарно, но скорее бы кончился этот вечер. Я так волнуюсь...

— Все пройдет, как по маслу,— успокаивает сестру Александр Павлович.— А тебя уже угораздило простудиться!

— Должно быть, на платформе просквозило.

— С нашей Северной Пальмирой шутки плохи. А волноваться нечего. У меня уже все готово, осталось только вставить фамилии именитых зрителей... Хотите, могу прочитать.— Он достает исписанные листки. — Вчера в Императорском Александринском театре с огромным успехом прошла новая пьеса Антона Чехова «Чайка».— Он исправляет карандашом.— Не с огромным успехом, а с триумфом.

— Саша, стоит ли тебе это писать? — озабоченно спрашивает Маша. — Антон будет недоволен.

— А откуда он узнает, что это я писал? Вы надеюсь, не проболтаетесь. Ты хочешь, чтобы сливки снял другой журналист? Дудки! В номере уже оставлено место для двухсот строк. Сразу после спектакля я побегу в редакцию дописать — кто был на премьере, сколько было вызовов. Слушайте дальше. Сюжет пьесы нов и оригинален...

В аванложу входит Чехов, и Александр Павлович поспешно прячет свои листки.

— Пойдемте в фойе,— приглашает он.

Чехов отказывается:

— Явление автора народу? Нет уж, уволь!

— Эгоист! Надо же Лике показать парижские туалеты! Идемте, Лика, хотя бы в ложу.

...Александр Павлович выводит всю компанию в ложу.

— Тайный советник Курбатов,— шепчет он брату и записывает в книжечку.

Чехов и Курбатов обмениваются поклонами. Места Курбатова оказываются рядом с ложей Чехова, начинается разговор.

— Поздравляю вас с премьерой! — учтиво улыбается Курбатов.

— А вас можно поздравить с повышением в чине?

— Чиновничьи радости,— иронически улыбается Курбатов.

Идет по проходу пышная дама в мехах и брильянтах, кивает Чехову. Ее места оказываются тоже неподалеку от чеховской ложи.

— Желаю вашей птичке высокого полета! — щебечет дама.— Ужинаете у Кюба?

— У Палкина,— говорит Чехов.

— Ну что ж, и мы поедем к Палкину,— говорит дама своему кавалеру.

Дама достает лорнетку и впивается глазами в Лику.

— Его муза,— тихо говорит дама своему кавалеру, но Чехов слышит эти слова.

Чехов все время раскланивается со знакомыми — их на премьеру собралось немало.

Из партеров и ярусов его бесцеремонно рассматривают в бинокли и лорнетки.

Чехову становится тошно от поклонов, улыбок, от взглядов, устремленных на него отовсюду, и он решил ретироваться из ложи.

— Вы отпустите нас покурить? — обращается он к Лике и Маше.

...Братья выходят в коридор, но здесь Александр Павлович оставляет Чехова одного:

— Пойду посмотрю — кто будет сопровождать великого князя?

И в коридоре Чехову приходится раскланиваться со знакомыми, кивая направо и налево.

— Здравствуйте, господин автор,— бросается к нему мужчина средних лет.— Вы меня не помните?

— Не помню,— виновато признается Чехов.

— Еще не пожал славу, а уже зазнался! Из какой жизни подарили нам пьесу?

— Из жизни пернатых,— отшучивается Чехов.

Вокруг них собралась солидная группа.

— Чехов, Чехов, — слышится отовсюду.

— Так, значит, и не помните? — наступает неузнанный знакомый.— Вы курить? Идемте покурим, я вам напомню.

— Нет, я не курить.

Чехов поворачивает обратно, преследуемый любопытными взглядами.

Он скрывается в аванложе, плотно прикрывает двери в ложу и в коридор и закуривает. Он курит, пряча папиросу в рукав, словно школьник. Задумался...

Мелихово. Чехов работает за письменным столом.

Входят в кабинет три мальчика, а за ними Александр Павлович.

— Шарлатаны,— командует Александр Павлович сыновьям,— кланяйтесь в пояс знаменитому дяде и просите приютить нас на лето.

Чехов смущенно улыбается:

— Нежданно-негаданно! Что же ты не предупредил?

— Люблю острые сюжеты! — весело говорит Александр Павлович.— Мы тебе помешали? Хотя в такой день работать безнравственно.

Мальчики не теряют времени даром: младший уселся за письменный стол, что-то рисует, средний раскачивается в качалке, а старший в соседней комнате оглушительно дубасит по клавишам.

Заметив, что брат нахмурился, Александр Павлович прикрикнул на детей:

— Вон, шелопаи!

Братья остались одни.

— Они немного разболтались,— говорит Александр Павлович.— Но кому за ними смотреть? Мать болеет, а я с утра до ночи гоняюсь по городу. Нельзя репортеру обзаводиться семьей. Ну а ты так и намерен жить бобылем?

Чехов виновато разводит руками и говорит, улыбаясь:

— Когда человек женится, он не пишет от этого лучше.

— Ты прав. Он пишет больше, но хуже. Не женись, брате, в жизни так мало свободы, зачем терять последнюю. Веди меня осматривать свои владения,— говорит Александр Павлович, помолчав.— А приятно, черт возьми, жить в собственной усадьбе!

— Приятно, пока не наступают сроки платежей. Видно, до конца жизни не избавиться мне от этого долга.

— Тебе легче легкого получить деньги и немалые. Стоит только вернуться в «Новое время», и они сразу отвалят тебе солидный куш.

— Нет, уж лучше пойти в куски, чем связываться с этой шайкой,— в голосе Чехова послышались гневные ноты.— Политические и литературные лицемеры. Они прикидываются орлами. Но это не орлы, а крысы и собаки. Я все мечтаю тебя вытащить из этой клоаки!

— Мне, Антоша, пребывать в этой яме до праведной кончины,— с горечью говорит Александр Павлович.— Да и кому я интересен! Порядочного не напишу уже ничего — измельчал. Моя половина обещает мне к осени нового наследника. Я уже приготовил веревочку, чтобы повеситься!

Утро. Чехов на огороде, он сидит на корточках, задумавшись. Заслышав шаги, он быстро начинает полоть грядку. Подходит Маша. Чехов радостно бросается навстречу сестре:

— Каникулы?

— Каникулы!

— Слава богу! Скучно без тебя, Маша!

Маша берет выполотую зелень:

— Ты что делаешь, разбойник! Я сажаю редиску, а ты ее выдергиваешь!

Чехов смутился:

— Прости, я не заметил.

— До редиски ли тебе! Ты ведь не полешь, а сочиняешь. Когда у тебя появляется идиотски-отрешенное выражение лица, значит, скоро мы будем читать новый рассказ или повесть. Мальчики выжили из дома?

— С ребятами можно поладить. Александр донимает — не хочет пить в одиночку.

— А у тебя другой запой? — спрашивает Маша.

Чехов уклонился от ответа:

— Почему на Руси не заведут монастыри для неверующих? От Лики по-прежнему нет ничего?

Маша отвечает не сразу:

— Нет. Что ты пишешь, если не секрет?

— Пьесу,— говорит Чехов шепотом.

— Молодец! И не боишься?

— Боюсь — пьесы у меня не получаются. Я писал их по старинке. Нужны новые формы.

— Из какой жизни?

— Мне хочется рассказать историю одной девушки. Жила радостно, любила, мечтала о славе. И попала в круговорот. Жизнь потрепала ее основательно. Пьеса уже почти вся сложилась в уме. Только вот финал никак не дается, все думаю, думаю — чем все это закончить?

— И за это расплачивается моя редиска! — Маша помолчала и призналась: — Я уже давно получила письмо от Лики.

— И скрываешь от меня,— рассердился Чехов.— Не совестно?

— Она просит не показывать тебе письмо...

— Я исполню просьбу Лики,— говорит Маша после долгого молчания,— не покажу тебе письмо. Но я прочитаю его тебе. Ты должен знать все!

Маша читает письмо Лики. Лицо Чехова становится все печальнее и печальнее.

— «Маша! Дорогая моя сестричка! — читает Маша.— Я давно уже забыла, что такое радость или хотя бы покой. Когда Игнатий уехал, я хотела покончить с собой. Игнатий, вероятно, любит меня, но еще больше себя. Он хочет получать от жизни только удовольствия и отодвигает от себя все огорчения. А его супруга не останавливается ни перед чем. Я уехала и поселилась в деревне, чтобы не видеть людей, спрятаться от расспросов и сочувствия. Я жила здесь совершенно одна, письма получала только от мамы, никому больше не дала свой адрес. Маме я писала веселые, беспечные письма, она ведь ничего не знает. Потом рождение моей девочки в самых ужасных условиях. И ее смерть. Я вернулась в Париж, пою, старею, худею. Сыро, холодно, чуждо. Вообще жизнь не стоит и гроша!»

Маше не удалось дочитать письмо. Ворвались с гиканьем племянники — они гонятся друг за другом, прыгая по грядкам, ломая кусты.

Чехов с удочкой сидит на берегу озера. Задергался поплавок, но Чехов, задумавшись, не замечает.

— Разиня! Не видишь—клюет!—выводит Чехова из забытья голос Гиляровского.

Гиляровский выбегает из кустов, вырывает удилище из рук Чехова, сильным взмахом вытаскивает удочку из воды; но на их глазах рыба срывается в воду.

— Такого карпа упустил! А под карпа, знаешь, сколько можно выпить?

— Ведро, — улыбается Чехов.

— Бочку! Не ждал?

— Не ждал.

— Я не один,— радостно говорит Гиляровский.

— С детьми? — спрашивает Чехов, скрывая тревогу.

— Еще хуже. Надежда Петровна! Ау!

Подходит Овчинникова с мольбертом.

— От нас не спрячешься! — хохочет Гиляровский.— Поймали голубчика!

Чехов с напускным радушием приветствует художницу:

— Сколько лет, сколько зим.

— Должна вас огорчить — я к вам надолго,— кокетливо говорит Овчинникова.— Буду писать ваш портрет.

— Летом надо писать природу,— уклончиво замечает Чехов.

— А я буду писать вас на природе.

— Одним выстрелом двух зайцев,— весело говорит Гиляровский.

Овчинникова окидывает озеро профессиональным взглядом художника:

— Лучше фона не придумаешь! И вам очень удобно позировать. Можете сидеть с вашей глупой удочкой и тупо глядеть на поплавок. А я буду заниматься своим делом. Может, сегодня и начнем?

— Как прикажете! — покорно соглашается Чехов.

— Владимир Алексеевич,— говорит художница Гиляровскому, приготовляясь к работе,— вы будете мне мешать. Творчество требует уединения. Верно, Антон Павлович?

— Верно,— с грустью соглашается Чехов.

Вечереет. Подъезжает к дому Чехова священник на тарантасе. Подходит Овчинникова, за нею плетется с удочкой и мольбертом Чехов.

— Ваше Мелихово всегда по пути оказывается,— виновато говорит священник. — Уж больно хороши пироги у Евгении Яковлевны!

— Прошу, отец Герасим,— приглашает Чехов гостя.

— Я ненадолго,— говорит отец Герасим.— Что пишете в настоящее время?

— В настоящее время не я пишу, меня пишут,— не очень весело улыбается Чехов.

Чехов входит в свой кабинет.

За письменным столом Гиляровский и Александр Павлович пьют водку из чашек. На столе — бутылка в кожаном футляре.

— Извини, Антон,— обращается Александр Павлович к брату,— мы устроили в алтаре кабак. Но что поделаешь? Единственное в твоем доме место, где можно укрыться от папаши.— Он разливает водку по чашкам.— Выпей с нами.

— Не хочется,— отказывается Чехов.— Устал.

— Позировать — это, брат, потруднее молотьбы... — смеется Гиляровский.

— Я сейчас предложу такой тост,— говорит Александр Павлович,— что ты не откажешься. За твою пьесу! За здоровье новорожденной «Чайки»!

Чехов рассердился:

— Заглядывать в рукописи — это не по-джентльменски.

— Мы ничего не читали,— успокаивает Александр Павлович брата. — Просто случилось небольшое происшествие, я опрокинул миску с огурцами.

Чехов берет рукопись — здесь всего несколько страниц. Первый лист, где написано крупно «Чайка», залит огуречным рассолом.

— На колени, варвар! — кричит Гиляровский.

Он опускается на пол, рядом с ним стоит на коленях Александр.

— Просим прощения!

Чехов с рукописью уходит из кабинета.

Раннее утро. Чехов кладет рукопись в чемодан и на цыпочках идет к двери.

— Антон! — раздается голос Александра Павловича из-за ширмы.— Ты на рыбалку?

— На рыбалку.

— Ты меня простил?

— Простил. Спи!

— Пошарь в буфете — опохмелиться. Душа горит!

Коридорный с чемоданом в руках вводит Чехова в номер московской гостиницы.

— Никому не говорите, что я остановился у вас, — предупреждает Чехов слугу.

— Понимаю.

— Обед подадите в номер!

— Понимаю. На две персоны?

— На одну персону.

Коридорный уходит. Чехов запирает дверь на ключ и приплясывает от радости: наконец ему удастся поработать в уединении.

...Чехов — за письменным столом. Он перечитывает написанное, и мы видим при свете лампы, как его лицо из радостного становится озабоченным и недовольным — он рвет листы и бросает их в корзину.

Он встает, ходит по комнате — картины пьесы встают в его воображении.

Нина Заречная и Треплев на берегу озера.

Нина (*взволнованно*). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Треплев (*целуя ей руки*). Нет, нет, нет...

Нина. Весь день я беспокоилась, мне было так страшно! Я боялась, что отец не пустит меня... Но он сейчас уехал с мачехой... Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала. (*Смеется.*) Но я рада... Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради, не удерживайте. Отец не знает, что я здесь... Меня не пускают сюда, говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы. А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами. (*Оглядывается.*)

Треплев. Мы одни.

Нина. Кажется, кто-то там...

Треплев. Никого. (*Поцелуй.*)

Нина. Это какое дерево?

Треплев. Вяз.

Нина. Отчего оно такое темное?

Треплев. Уж вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Нина. Нельзя.

Треплев. А если я поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно.

Нина. Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять.

Треплев. Я люблю вас.

Нина. Тсс...

Треплев (*услышав шаги*). Кто там?..

...Раздается стук в дверь.

— Кто там? — спрашивает Чехов.

В гостиничный номер входит коридорный:

— С добрым утром!

— Уже утро?

Чехов отодвигает штору, в комнату врывается солнце.

— Что будете кушать — чай, кофий? — спрашивает коридорный.

— Нет, голубчик, буду спать.

Коридорный смотрит на Чехова понимающе:

— Гуляли?

— Гулял! — весело отвечает Чехов.

Чехов очнулся в аванложе театра, гасит папиросу. Свет тухнет.

Чехов выходит в ложу и сразу видит, что на него снова устремляются бинокли и лорнетки; внимательно наблюдают сидящие по соседству чета Курбатовых, пышная дама в мехах и брильянтах. Чехов укрывается за спинами Лики и Маши.

Поднимается занавес, и перед зрителями открывается вид на озеро. Кто-то восхищенно ахнул, раздались даже аплодисменты, но Чехову стало не по себе от аляповатой и грубой подделки природы.

Первые реплики не слышны— они заглушаются кашлем зрителей. Маша словно подала сигнал этому кашлю. Чехов посмотрел на сестру укоризненно, она виновато втянула голову в плечи, но закашляла еще сильнее.

Вошел в ложу Александр, нечаянно громыхнул стулом и сказал довольно громко, вероятно, не без умысла:

— Приехал великий князь. Со всей свитой.

Это было услышано, и бинокли, лорнеты, взоры зрителей соседней чеховской ложи, словно по команде, устремились к центральной ложе. Следом за ними и другие зрители, шушукаясь, стали оборачиваться назад.

Дама в мехах и брильянтах развертывает с хрустом конфету и спрашивает:

— Что он сказал?

— Я тебе потом объясню,—отвечает ей кавалер.

— Неужели они не могут играть погромче? — возмущается дама.

Хорошо поставленный голос актера, играющего Треплева, все же сумел прорваться сквозь шум зрительного зала:

> — Современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же,— то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью.

Лика обернулась и посмотрела на Чехова — во взгляде ее и печаль и признательность.

> — Нужны новые формы,— слышен голос актера, играющего Треплева.— Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно.

Курбатов посмотрел на Чехова снисходительно-насмешливо.

Лицо Чехова становится печальным, даже болезненным. Его коробит и от тона

актера, у которого размышление стало декламацией, и в особенности от его внешности. И по располневшей фигуре артиста и по его сытому, благополучному лицу видно, что он только притворяется взволнованным, что ему чужды муки Треплева и вообще какие-либо тревоги.

Что может быть больнее для автора того момента, когда его сокровенные мысли лишаются искренности? Чтобы не видеть самодовольного актера, Чехов тихо выходит в аванложу. Теперь из глубины аванложи он видит только часть зрительного зала и лишь слышит то, что происходит на сцене.

> Т р е п л е в. Я начинаю. (*Стучит палочкой и говорит громко.*) О вы, почтенные, старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!
>
> С о р и н. Через двести тысяч лет ничего не будет.

— Что верно, то верно, — раздается голос толстого зрителя, и зал поддерживает эту реплику смехом.

Когда повеселевшие зрители наконец успокоились, слышится голос актрисы, играющей роль Нины:

> — Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы... морские звезды... словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто...
>
> А р к а д и н а. Это что-то декадентское.

— Нынче это модно! — бросает реплику толстый зритель.

Раздается громкий смех, заглушающий слова Нины Заречной.

Смех, наконец, утихает.

> Н и н а. Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит... Вот приближается мой могучий противник дьявол. Я вижу его страшные, багровые глаза...
>
> А р к а д и н а. Серой пахнет. Это так нужно?
>
> Т р е п л е в. Да.

— Лучше бы духами! — вставляет толстый остряк, видя, что его остроты по душе зрителям.

> Н и н а. Он скучает без человека.
>
> П о л и н а А н д р е е в н а. Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь.
>
> А р к а д и н а. Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Эта реплика вызывает хохот в зрительном зале. Входит в аванложу Александр.

— Дикари! — утешает он брата.— Я слежу за великим князем — он не смеется.

— Плачет? — усмехнулся Чехов.

Зал несколько успокоился, и стали слышны реплики со сцены.

> Т р е п л е в. Пьеса кончена! Довольно! Занавес!
>
> А р к а д и н а. Что же ты сердишься?
>
> Т р е п л е в. Довольно! Занавес! Подавай занавес!

— Что вы, оглохли?! — кричит толстый остряк, почувствовавший, что он стал любимцем зала. — Подавай занавес!

Раздается громовый раскат смеха, Чехов, не выдержав, выходит в коридор. Он идет в курительную. Капельдинеры провожают его сочувственными взглядами.

...Чехов сидит в пустынной курительной, покуривает и вздрагивает от доносящихся и сюда раскатов смеха.

Антракт. В курительную врываются зрители.

— Разрешите прикурить,— обращается один из зрителей к Чехову.

— Не чайка, а форменная дичь! — говорит он, прикуривая...

Чехов быстро выходит из курительной.

В коридоре он сталкивается с братом.

— Ничего, ничего,— утешает его Александр Павлович,— все войдет в берега! Я пойду в буфет, послушаю, что говорят господа рецензенты. А ты иди за кулисы — подбодри артистов. Иди, иди! Увидишь — со второго действия все покатится, как по рельсам!

Они расходятся в разные стороны.

В актерском фойе — участники спектакля с испуганными и растерянными лицами.

— Что за публика?! — возмущается актриса, играющая Аркадину.

Актер, играющий Треплева, дожевывает бутерброд с ветчиной:

— При чем тут публика? Когда играем Островского — сидят смирно, не шумят. Островский знал, что любит публика. А теперь пишут, как хотят.

Подходит Чехов, он слышит последние слова артиста.

Артист принимается за новый бутерброд и говорит Чехову укоризненно:

— Я вам сочувствую, дорогой автор. Вы сейчас в положении нашего с вами героя, потерпевшего фиаско. Но надо понимать, голубчик, литература — литературой, а сцена — сценой.

— Нужны новые формы,— говорит с усмешкой толстый актер.— Кому они нужны? Вам? Нам? Публике?

Актеры расходятся. Чехов остается один.

...Он идет, спотыкаясь, по полутемной сцене.

— Подымай озеро! Опускай сад! — кричат снизу верховому.

Чехова едва не пришибло опускающейся декорацией; он еле успел отскочить в сторону.

— Сколько раз говорить — не пускать на сцену посторонних! — раздается сердитый крик машиниста сцены.

Чехов бочком пробирается по полутемной сцене и исчезает в боковой двери.

...Чехов идет по коридору, через открытые двери лож видно, что свет в зале уже погас — сейчас начнется второе действие. Зрители торопятся к своим местам.

...Чехов подошел к своей ложе, но, подумав, двинулся дальше — в курительную.

Он сидит в пустынной курительной, курит — картины пьесы встают перед ним.

Треплев (*входит без шляпы, с ружьем и убитою чайкой*). Вы одни здесь?
Нина. Одна.
Треплев кладет у ее ног чайку.
Что это значит?
Треплев. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.
Нина. Что с вами? (*Поднимает чайку и глядит на нее.*)
Треплев (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя.

Н и н а. Я вас не узнаю.

Т р е п л е в. Да, после того, как я перестал узнавать вас...

Н и н а. В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка, тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю. (*Кладет чайку на скамью.*) Я слишком проста, чтобы понимать вас.

Т р е п л е в. Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха. Я все сжег, все до последнего листика. Если бы вы знали, как я несчастлив!

...В коридоре капельдинеры прислушиваются к шумному залу. Это уже целая шумовая симфония — кашель, шиканье, смех, свистки.

— Всякое повидал за тридцать семь сезонов,— говорит седоусый капельдинер молодому,— но такого не упомню.

...Курительная. Чехов сидит с блаженным лицом — он не слышит шума зрительного зала, не замечает, что папироса его давно потухла — пьеса встает перед ним в том совершенном воплощении, которое существует только в воображении автора.

Н и н а. Ваша жизнь прекрасна.

Т р и г о р и н. Что же в ней особенно хорошего? (*Смотрит на часы.*) Я должен сейчас идти и писать... Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы отдохнуть, забыться, ан — нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. Нет мне покоя от самого себя... Я боялся публики, она была страшна мне, и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне всякий раз казалось, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны. О, как это ужасно! Какое это было мучение!

Н и н а. Позвольте, но разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких счастливых минут?.. За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование...

Т р и г о р и н. Не хочется уезжать! (*Оглядывается на озеро.*) Ишь ведь какая благодать!.. Хорошо!.. (*Увидев чайку.*) А это что?

Н и н а. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Т р и г о р и н. Красивая птица... (*Записывает в книжку.*)

Н и н а. Что это вы пишете?

Т р и г о р и н. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

Шум приближается, как прибой.

В курительную вваливается ватага возбужденных, веселых зрителей — кончился акт. Чехов идет к выходу. Куда ему укрыться от толпы, от любопытных, сочувственных и насмешливых взглядов?

— Чехов, Чехов,— несется вдогонку ему отовсюду — в курительной и в коридоре.

...Он быстро поднимается по лестницам, преодолевая марши один за другим. Он оказывается на галерке. Он надеется, что здесь, в небольшом фойе, не будут его рассматривать, шептаться, показывать на него пальцами. Но и здесь он привлекает общее внимание.

Один из зрителей шепнул соседу:

— Чехов.

И вот уже пошло от зрителя к зрителю: «Чехов, Чехов!» И хоть здесь большинство смотрит на него не насмешливо, а соболезнующе, Чехов решил спуститься вниз.

...Чехов остановился на полутемной лестничной площадке, притаился.

Куда ему укрыться? Он мечется в огромном театре, словно в мышеловке.

...В аванложе Маша успокаивает плачущую Лику:

— Успокойся, Лика! Успокойся.

Лика обнимает подругу:

— Милая моя Маша, у тебя еще хватает сил утешать других?

Раздается второй звонок.

Лика утирает слезы, прихорашивается перед зеркалом:

— Эти болваны не увидят, что мы мучаемся! — она сжимает кулаки. — Ненавижу.

Она выходит в ложу и с вызовом смотрит на зрителей. В зале гаснет свет...

...Чехов идет мимо буфета. Навстречу ему выбегают зрители, дожевывающие бутерброды на ходу. Чехов вспомнил, что он с утра ничего не ел, и быстро пошагал в буфет. Он даже повеселел — во время действия он может побыть здесь в одиночестве.

В дверях его чуть не сбивают с ног — зрители торопятся в зал.

...Чехов входит в буфет и видит, что несколько столиков занято — это журналисты. Они выпивают и закусывают и строчат отчеты и рецензии о премьере.

Чехов повернул было обратно, но его окликнул Александр Павлович:

— Антон!

Александр Павлович идет к брату, пряча на ходу исписанные листки. Он ведет брата к своему столику, наливает две рюмки:

— Выпьем!

— Не пришлось выпить за здравие, так хотя бы за упокой! — горько улыбаясь, говорит Чехов.— За новопреставленную!

Он опрокидывает рюмку.

— Строчат разбойники пера,— кивнул Александр Павлович в сторону журналистов. — Катастрофа с человеческими жертвами в Александринском театре. Не твоя вина, брате, что ты оказался впереди века! — говорит он, помолчав.— Люди измельчали, им не по плечу ни роман, ни пьеса. Что такое жизнь каждого из нас? Сюжет для небольшого рассказа!

Подходит к ним журналист — с листами исписанной бумаги.

— Простите...— он обращается к Александру.— Поехали, нам по пути, на извозчике сэкономим. Или у тебя еще не готово?

— Поезжай, я конца дождусь,— смущенно говорит Александр Павлович.

— А чего ждать? Игра сделана!.. Зачем зря газету задерживать?

— Поезжай, Саша! — уговаривает Чехов брата.

Александр говорит журналисту:

— Иди, я тебя догоню! — он опрокидывает рюмку.— Прости меня, подлеца! А как я могу не писать? Выгонят! Ке фэр?

Александр Павлович быстро уходит.

Подходит к столику официант:

— Шампанского? Коньячку?

— Все равно.

— Понимаю. А чем закусить?

— Все равно.

— Будет сделано!.. Мигом!

Вваливается в буфет шумная компания, возглавляемая толстым остряком; они усаживаются за стол, рядом со столиком Чехова.

— Уже антракт? — с удивлением спрашивает официант.

— Нет, братец, не антракт,— отвечает толстый остряк,— но нет больше мочи

смотреть. Братцы, хлопнем по рюмке и поедем ужинать к Кюба. Это дело надо запить, иначе всю ночь будут сниться люди, львы и куропатки.

Буфет заполняется зрителями.

— Батюшки! Здесь народу больше, чем в зале,—не унимается толстый весельчак.

Все смеются. Чехов быстрыми шагами выходит из буфета.

Он выходит на площадь перед театром — идет мокрый снег. Извозчики обступают его:

— Куда отвезти, барин?

— Пожалуйте, мигом домчу!

Лихач, тот самый, что возил Чехова весь день, кричит:

— Разойдись! Пожалуйте, господин Чехов!

Но Чехов, не обратив на него внимания, идет по направлению к скверу.

Он проходит мимо памятника Екатерины Второй, выходит на Невский и тут замечает своего лихача.

— Садитесь! — приглашает тот.

Чехов покорно садится в экипаж.

— К Кюба? — спрашивает лихач.— Или в гостиницу?

Чехов подумал и сказал твердо:

— На вокзал.

Чехов шагает по платформе между двумя составами.

Справа стоит экспресс «Петербург — Париж», тот самый, что Чехов встречал утром. У вагона первого класса стоят молодожены — красивая женщина в фате и ее супруг — в цилиндре. Провожает новобрачных большая группа солидных людей — с букетами в руках. Суетятся носильщики — с чемоданами, картонками, саквояжами.

Чехов идет к составу, стоящему слева, видно, что это дешевый товарно-пассажирский поезд, которым ездит простонародье.

Около вагонов — давка и толчея. Лезут, отталкивая друг друга, мужики и бабы с младенцами, мешками, корзинами, чайниками, пилами, обернутыми в рогожу.

...Чехов идет по вагону, забитому пассажирами, ищет свободное место. Проходит вагон, второй, третий. Пассажиры с удивлением смотрят на нарядного господина, которому явно не место в таком поезде. На одной из полок потеснились, уступили Чехову место, женщина даже вытерла полку подолом.

Поезд еще не отошел, а пассажиры уже занялись ужином. На столике бутылка водки, колбаса, нарезанная толстыми кусками, соленые огурцы, пышный ситный.

Чехова мутит от голода; чтобы избежать соблазна, он выходит покурить в тамбур.

Он притулился к окну — смотрит сквозь запотевшее, грязное стекло. Проплыл перед его глазами уходящий экспресс; в окнах — генералы, купчихи, сановники, счастливые молодожены, прильнувшие друг к другу, словно для фотоснимка.

...Ночь. Еле светит огарок в вагонном фонаре. Все спят, только Чехов думает свою горькую думу.

Закричал младенец, проснулась женщина, дала ребенку грудь, тот утих.

— Ты, батюшка, не похоронил ли кого-нибудь? — обращается она к Чехову.

— Что? — спрашивает Чехов, подумав.

— Все там будем! — вздыхает женщина и отворачивается к стенке; через мгновение раздается ее мощный храп.

Моросит дождь... По грязной топкой дороге едет Чехов.

— Уговорили вы меня, а не доедем мы до Мелихова,— сокрушается ямщик.

Экипаж бросает из одной лужи в другую, пока он не застревает в топком месте.

— Слезай — приехали! — говорит ямщик.— Придется поворачивать обратно.

Чехов расплачивается с ямщиком и спрыгивает в грязь.

— Куда вы, барин? — спрашивает ямщик. — На свадьбу торопитесь?

Чехов остановился:

— Почему на свадьбу?

— По одеже видно. Покров прошел — везде свадьбы играют. Или на похороны? Два дела отложить нельзя — свадьбу да похороны, все остальное терпит.

— На свадьбу,— говорит Чехов, желая отвязаться от дотошного ямщика.

Ямщик поворачивает обратно, а Чехов в своем элегантном пальто и нарядном премьерном костюме шагает по грязной дороге.

Впрочем, он не замечает ни луж, ни грязи, даже не смотрит под ноги. Он видит лишь лес, пылающий желтой и красноватой листвой, стаю перелетных птиц, слышит далекий колокольный звон.

Пастух пасет стадо на пригорке; он снимает шапку, здоровается с Чеховым, но тот его не замечает. Пастух долго смотрит вслед странному прохожему, чья долговязая фигура исчезает вдали.

Столовая в доме Чеховых. Павел Егорович, Евгения Яковлевна и отец Герасим играют в лото.

— Тридцать два. Пятьдесят семь. Одиннадцать.

— Не спеши,— прерывает жену Павел Егорович.

— Сорок девять. Четыре.

— Антон Павлович приехали,— вбегает в столовую прислуга.

Все выбегают в переднюю встречать Чехова — он стоит, смущенно улыбаясь, заляпанный грязью с головы до ног.

Евгения Яковлевна бросилась к сыну:

— Антоша! Ямщик опрокинул?

— Все они пьяницы,— строго говорит Павел Егорович.

— Ничего не повредил? — озабоченно спрашивает Евгения Яковлевна.

— Все цело, — успокаивает Чехов мать.

— А я к вам зачастил, грешник,— виновато говорит отец Герасим.— Такие пироги, такая наливочка, во сне снятся... Как ваша пьеса? Все прошло должным образом?

Чехов молча кивает. Евгения Яковлевна вздыхает облегченно:

— Слава богу! Мы так волновались.

— А я совсем не волновался,— говорит Павел Егорович.— Ежели артисты императорских театров — все будет в аккурате. Сколько раз вызывали?

— Не подсчитывал,— отвечает Чехов, глядя в сторону.

— Что же ты Машу с Ликой не привез? — спрашивает мать сына.

— По такой дороге?..

Кабинет Чехова. Евгения Яковлевна растапливает камин.

Входит Чехов, он в домашней куртке, со стаканом чая в руках.

Евгения Яковлевна любовно смотрит на сына:

— Слава богу, все прошло хорошо. Ну, расскажи, как все было?

— Завтра расскажу, мама. Я очень устал.

— Отдыхай, сынок. Теперь, Антоша, когда пьеса пойдет, у нас и денежки будут?

— Будут, мама.

Мать уходит на цыпочках.

Чехов сидит у камина, отхлебывая чай. Наконец ему удалось остаться одному.

Постучали в раму. Чехов подбегает к окну, лицо его посветлело — неужели это Лика, ее условный сигнал?

Он всматривается в полутьму — никого не видно, ветер бьет по окну ставней, оторвавшейся от гвоздя. Во дворе воет собака.

Чехов возвращается к камину. Он берет бутылку в кожаном футляре, хочет налить из нее, но бутылка пуста.

Он ложится, свернувшись калачиком на маленьком диванчике, который ему явно не по росту.

Из столовой слышатся голоса играющих в лото:

— Восемьдесят один. Двенадцать. Двадцать девять.

— Не спешите, отец Герасим!

Чехов лежит с открытыми глазами.

И снова возникает перед ним сцена из пьесы.

Н и н а. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете... Хорошо здесь, тепло, уютно. Слышите — ветер? У Тургенева есть место: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол»... «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам...» Вы писатель, я — актриса... Попали и мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь?

Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть!.. Я — чайка. Нет, не то... Я — актриса!.. Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Хорошо было прежде... Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства... Помните?.. «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени... молчаливые рыбы... морские звезды... словом, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли»... Я уже настоящая актриса, я... пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной ...с каждым днем растут мои душевные силы... Я теперь знаю... что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй! Я верю, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.

Из столовой доносятся голоса игроков в лото:

— Семьдесят семь. Сорок. Шестьдесят два.

— Отец Герасим, не спешите.

— Тридцать девять. У меня партия.

Ветер разбушевался, стучит ставней. Громче завыла собака. Но Чехов ничего не слышит, задумался, лицо у него одухотворенное, светлое...

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Вий» (по мотивам одноименной повести Н. В. Гоголя), 8 ч.

Авторы сценария: А. Птушко, К. Ершов, Г. Кропачев; художественный руководитель фильма и постановщик трюковых сцен А. Птушко; режиссеры-постановщики: К. Ершов, Г. Кропачев; операторы: Ф. Проворов, В. Пищальников; художник Н. Маркин; композитор К. Хачатурян; звукооператоры: Е. Кашкевич, И. Стулова; редактор А. Степанов; директор картины Б. Кривощенко.

В ролях. Хома — Л. Куравлев, панночка — Н. Варлей, сотник — А. Глазырин, ведьма — Н. Кутузов, Халява — В. Захарченко, ректор — П. Вескляров, Горобец — В. Сальников, Оверко — Д. Капка, Дорош— П. Вескляров, Явтук — С. Шкурат, Степан — Г. Сочевко, Спирид — Н. Яковченко, утешитель Н. Панасьев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Дай лапу, Друг!», 7 ч.

Автор сценария Ю. Герман; режиссер-постановщик И. Гурин; оператор Б. Монастырский; художник М. Фатеева; композитор М. Фрадкин; звукооператор К. Амиров; главный дрессировщик Л. Острецова; редактор С. Клебанов; директор картины Е. Лебединский.

В ролях: Оля Бабкова, В. Беляева, Н. Лебедев, А. Соколов, Ю. Саранцев, Л. Любецкий, А. Смирнов, Л. Логовинская, К. Барташевич, Д. Масанов, Люба Ткачева.

В эпизодах: К. Абашина, В.Бодров, С. Галуза, В. Дальская, К. Еремина, Е. Крейман, М. Капитохин, М. Милованов, Н. Романов, А. Свиридов, Н. Селиверстова, Е Сесянин, В. Смирнов, В. Шурховецкая, А. Цинман, Аля Козлова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Первороссияне», 9 ч.

Автор сценария О. Берггольц; режиссер-постановщик А. Иванов; режиссер Е. Шифферс; главный оператор Е. Шапиро; главный художник М. Щеглов; композитор Н. Каретников; звукооператор Т. Силаев; редактор И. Тарсанова; директор картины С. Рабинов.

В ролях: Владимир Ильич Ленин — В. Честноков, Василий Гремякин — В. Заманский, Люба Гремякина — Л. Данилина, Мирон Клинкович — Г. Нилов, тетя Катя — Г. Кондратьева, Алеша — В. Смирнов, Иоанн Богоявленский — В. Маслов, Захар Исидоров — А. Бондаренко, Петя Гремякин — Володя Ананьев, Шураков — Ю. Панич, Феодосий — И. Краско, Ефимия — Н. Климова.

В эпизодах: О. Волкова, М. Щеглов, Н. Муравьев, Г. Николаев, В. Липсток, Л. Дубинина, А. Быченков, П. Алябин, Лена Папп, П. Первушин, Ю. Дедович, Н. Кузьмин, К. Малахов, Г. Теплинская, Ж. Сухопольская, Л. Александрова, Юра Иванов, Л. Панич, Е. Чистов, Н. Еленский, И. Яковлев, Н. Варламов.

●

«День солнца и дождя», 7 ч.

Автор сценария Э. Радзинский; режиссер-постановщик В. Соколов; главный оператор В. Чумак; художники: Е. Гуков, А. Компанеец; композитор Г. Портнов; звукооператор Б. Лившиц; редактор М. Кураев; директор картины И. Шурухт.

В ролях: Саша Баринов, Толя Попов, С. Савелова, Е. Тиме.

В эпизодах: М. Козаков, Т. Пилецкая, И. Конопацкий, А. Соколов, Тамара Авдеенкова, Алена Лескова, Володя Марков, Яша Мельберг, В. Горбунова, Т. Колесникова, В. Набутов, А. Петренко, О. Черкасова.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Десятый шаг» (по мотивам произведений Роберта Эйдемана), 10 ч.

Автор сценария Н. Фигуровский; режиссер-постановщик В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; режиссер В. Кондратов; художник М. Юферов; композитор Б. Буевский; звукооператор С. Сергиенко; редакторы: Г. Зельдович, В. Черный; директора картины: Я. Забутый, И. Ротлейдер.

В ролях: Аня Перемытова-Дзюба —Н. Мышкова, Дзюба — П. Морозенко, Смирнов — Н. Козленко, Линде — Ю. Волков, Глузкин — А. Сафонов, Салтыков — И. Марин, Доценко — Ф. Панасенко, Корчун — Б. Мирус, Гигантов — О. Комаров, Романенко — В. Дружников, Перемытов — С. Алексеенко, Хмара — К. Степанков, Полторанесчастья — В. Волчик.

В эпизодах: В. Воронин, П. Вескляров, А. Волошина, Л. Данчинин, Ф. Ищенко, К. Ильницкий, С. Кондратова, Н. Копержинская, О. Короткевич, А. Короткевич, А. Моторный, В. Полищук, И. Романенко, С. Сибель, А. Юрченко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Листопад», 10 ч.

Автор сценария А. Чичинадзе; режиссер-постановщик О. Иоселиани; главный оператор А. Майсурадзе; художник Д. Эристави; композитор Н. Иоселиани; звукооператоры: Ш. Читидзе, Э. Масс; режиссер В. Швелидзе; редакторы: А. Махарадзе, М. Саралидзе; директор картины Г. Гвенетадзе.

В ролях: Р. Гиоргобиани, М. Карцивадзе, Г. Харабадзе, Д. Абашидзе, К. Кванталиани, К. Омиадзе, Б. Закариадзе, О. Зауташвили, Ш. Даушвили, Т. Цуладзе, С. Гогичайшвили, Р. Кикнадзе, Т. Даушвили, А. Качкачишвили.

В эпизодах: В. Арзиани, Ш. Цхакая, З. Кверенчхиладзе, Т. Агладзе, Н. Элбакидзе, Н. Иоселиани, Г. Берикашвили, Н. Тандилашвили.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ» имени А. БЕК-НАЗАРОВА

«Треугольник», 8 ч.

Автор сценария А. Айвазян; режиссер-постановщик Г. Малян; главный оператор С. Исраелян; режиссер А. Айрапетян; главный художник Р. Бабаян; композитор Э. Багдасарян; звукооператор Мурадбекян; редактор П. Зейтунцян; директор картины Р. Сароян.

В ролях: Уста Мукуч — А. Джигарханян, Гаспар — Ф. Мкртчян, мастер Мкртич — С. Саркисян, Мко — П. Арсенов, Васо—З. Лаперадзе, Овик—Миша Овсепян, Люба — Инна Алабина.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Следствие продолжается», 9 ч.

Авторы сценария: Д. Амиров, М. Маклярский; режиссер-постановщик А. Атакишиев; главный оператор А. Гусейнов; художники: Н. Зейналов, Э. Рзакулиев; композитор П. Бюль-Бюль Оглу; звукооператор Ш. Керимов; режиссер Г. Салаев; директор картины А. Мамедов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Чингизов — К. Худовердиев (дублирует Н. Александрович), Рустамов — Г. Салаев (Ю. Саранцев), Азимов — Г. Мамедов (А. Кузнецов), Дилара — Л. Халафова (О. Красина), Хоук и Мартынов — Л. Бардуков (О. Мокшанцев), Гасан — А. Джавадов (А. Кубацкий), Селим — Ф. Поладов (С. Коренев), Татьяна Остапенко — Л. Шляхтур, Никсзия — А. Соловьев, Черемисина — Н. Головина, Яценко — М. Сидоркин. Поет Л. Мондрус.

В эпизодах: Г. Турабов, С. Алескеров, В. Колпаков, Б. Алиев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Письма с острова Чудаков», 8 ч.

Авторы сценария: Ю. Смуул, Ю. Мююр; режиссер - постановщик Ю. Мююр; операторы: М. Каськ, Ю. Гаршнек, М. Дороватовский; художник Р. Раамат; композитор Х. Тамберг; звукооператор Х. Ляэметс; директор картины А. Песегов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: Мартин Пури — К. Карм, (дублирует Е. Копелян), Аугуст Пури — И. Таммур (А. Суснин), Гарибальди Струм — П. Руубел (И. Ефимов), Йозеп Саар—В. Ратасепп (Ф. Федоровский), Эрвин Ряйм —Т. Аав (А. Липов), Рууди Аэр — П. Кард (Л. Жуков), писатель — А. Юкскюла (А. Демьяненко).

В эпизодах: А. Сепп, Э. Сильд, Т. Гаенко, Ю. Мююр, М. Михайлова, Х. Пеэп и другие.

Дублируют: А. Гурова, Л. Чупиро, Л. Колпакова, А. Кожевников, Г. Теплинская, Н. Крюков и другие.

КИНОСТУДИЯ «КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

«Песенка в лесу», 1 ч.

Автор сценария Я. Аким; режиссер А. Грачева; оператор А. Гаврилов; художник-постановщик Н. Чурилов; композитор Б. Буевский; звукооператор И. Погон; художники - мультипликаторы: В. Гончаров, Н. Чурилова, Е. Сивоконь, Б. Храневич, Р. Пружанский, В. Дахно, А. Грачева, К. Чикин; редактор С. Куценко.

Роли озвучивают: В. Балашов, Е. Пирогов, А. Кубацкий, Т. Дмитриева, М. Виноградова, Ю. Неудахина, Т. Вареник.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Маугли» («Рикша»), 2 ч.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссер Р. Давыдов; оператор Е. Петрова; художники-постановщики: А. Винокуров, П. Репкин; художники: В. Зарубин, В. Лихачев, В. Арсентьев, А. Давыдов, В. Угаров, О. Комаров, В. Крумин, С. Жутовская, Б. Бутаков, П. Карабаев; композитор С. Губайдулина; звукооператор Г. Мартынюк; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: мать — Л. Овчинникова; отец — А. Назаров, Шер-хан — А. Папанов, Табаки—С. Мартинсон, Багира — Л. Касаткина, Балу — С. Бубнов, Акела — Л. Любецкий.

«Фитиль» № 60 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Громоотвод» («Таллинфильм»).

Автор и художник К. Курепыльд; режиссер А. Лооманн; оператор А. Нуут; композитор Я. Френкель.

«Памятник себе» («Центрнаучфильм»).

Автор В. Санин; режиссер-оператор Д. Федоровский.

«Тяжелый случай» («Мосфильм»).

Автор В. Токарева; режиссер М. Григорьев; оператор Е. Гимпельсон.

В ролях: О. Аросева, М. Кравчуновская, Е. Леонов, Г. Менглет.

«Сухуми-67» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; оператор К. Широнин.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Обвиняемый не явился», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Свобода Бычварова; режиссер Владислав Икономов; оператор Эмил Вагенштайн; художник Невена Балтова; композитор Кирилл Цибулка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Баженов.

Автор русского текста Е. Room; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Богданов — Асен Миланов (дублирует Н. Граббе), Мария Велева — Славка Славова (Н. Зорская), Секулов — Васил Попилиев (А. Белявский), Илларионов — Петр Пенков (О. Мокшанцев).

●

«Венгерский набоб» (по одноименному роману Мора Иокаи), 9 ч.

Производство киностудии «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Янош Эрдели; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Хильдебранд; художник Бела Цейхан; композитор Ференц Фаркош.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Янош Карпати — Ференц Бешшенеи (дублирует А. Алексеев), Рудольф Сентирмаи — Золтан Латинович (Ф. Яворский), Абелино Карпати — Иван Дарваш (А. Карапетян), Мишка Киш — Тибор Битшкеи (В. Ферапонтов), Флора — Еве Рутткаи (С. Коновалова), Чатакела — Тери Тордаи (В. Чаева), Фани — Ева Папп (М. Виноградова), Майерне — Мария Шуйок (Н. Никитина), адвокат Маслацки — Золтан Варкони (О. Мокшанцев).

●

«Судьба Золтана Карпати» (по роману Мора Йокаи «Золтан Карпати»), 8 ч.

Производство студии «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Янош Эрдёди; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Хильдебранд; художник Бела Цейхан; композитор Ференц Фаркаш.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Золтан Карпати — Иштван Ковач (дублирует А. Белявский), Катинка — Вера Венцель (А. Кончакова), Флора — Ева Рутткаи (С. Коновалова), Рудольф Сентирмаи — Золтан Латинович (Ф. Яворский), адвокат Маслацки — Золтан Варкони (О. Мокшанцев), Абелино Карпати — Иван Дарваш (А. Карапетян), Кёчерепи — Кароли Ковач (К. Тыртов), Мишка Киш — Тибор Битшкеи (В. Ферапонтов).

●

«Долина Семи лун» (по одноименному роману Гарри Тюрка), 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Ирмгард Кёлерт, Лутц Кёлерт; режиссер Готтфрид Кольдиц; оператор Эрвин Андерс; композитор Герхард Вольгемут; художники: Эрих Крюллке, Вернер Писке.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Мартина — Гайдрун Полак (дублирует О. Громова), Рудек — Манфред Рихтер (В. Ковальков), Скутелла — Фриц Линкс (А. Кубацкий), Банц — Карл-Хайнц Лиферс (А. Белявский), Казимир — Вернер Венцель (В. Ферапонтов), Саниттер — Ханьо Хассе (Н. Александрович), Стефания — Марианн-Кристина Шиллинг (Л. Матвеенко).

●

«Браконьер», 1 ч.

Производство студии мультипликационных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Станислав Дульц; оператор Здислав Познаньский; художник Тадеуш Дэпа; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

●

«Яцек и его собачки», 1 ч.

Производство студии мультипликационных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Эдуард Вонтор. Оператор Мечислав Познаньский; художник Альфред Ледвиг; композитор Вальдемар Казанецкий; кукловод Бронислав Земан при участии Веслава Храпкевича и Тадеуша Выробы.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

●

«В логове обреченных» («Сошествие в ад»), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион», Польша.

Автор сценария Иренеущ Иредыньский; режиссер Збигнев Кузьминьский; оператор Богуслав Ламбах; художник Ярослав Свитоняк; композитор Кжиштоф Пендерецкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: профессор Георге Феликс — Петр Павловский (дублирует Ф. Яворский), Макс Шмидт — Витольд Пыркош (О. Голубицкий), Ганс Адлер — Ежи Пшибыльский (В. Осенев), Рудольф Кнолль — Вернер Диссель (Н. Граббе), Ева Бер — Ева Краснодембска (С. Холина), Вильгельм Бер — Ганс Петер Минетти (Б. Кордунов), Линда — Ева Кшижевска (М. Виноградова), Одын — Марек Перепечко (А. Белявский), Харрисон — Леон Немчик (А. Кузнецов).

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД1-02-72
А14093. Подписано к печати 29/XI 1967 года. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$
Печатных листов 11,5 (условных листов 18,75). Тираж 30 300 экз. Заказ 2121

Московская типография №2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО" за 1967 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

БИБЛИОГРАФИЯ

РЕЦЕНЗИИ НА НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

СЦЕНАРИИ

КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

КИНОЦЕНТР. КАКИМ ЕМУ БЫТЬ?

СРЕДИ АКТЕРОВ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

НАУКА И КИНО

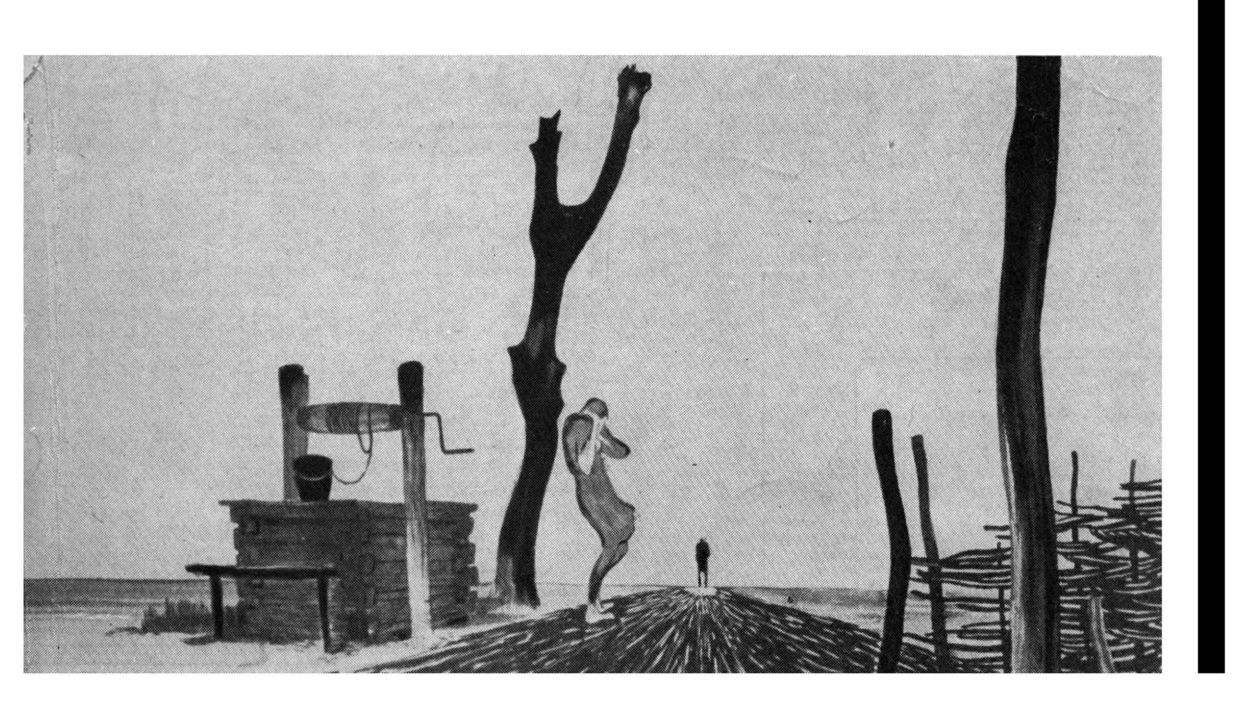
НА РЕПЕТИЦИЯХ И СЪЕМКАХ

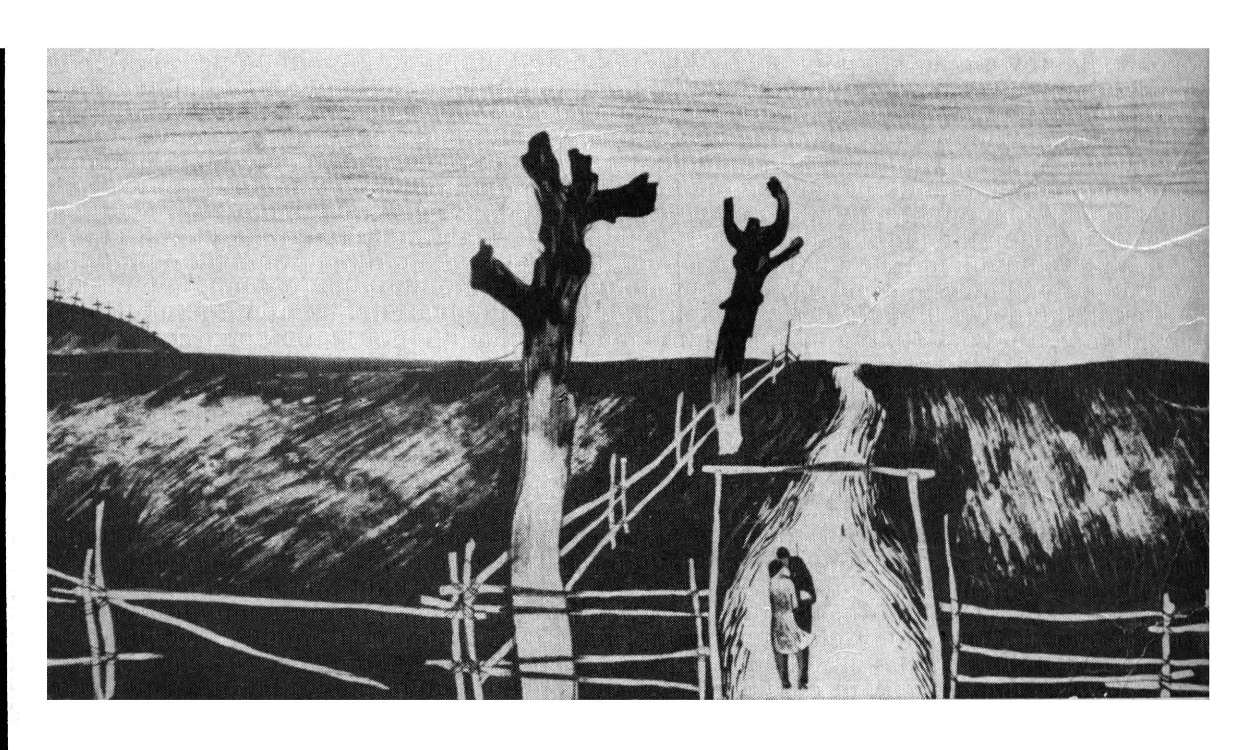
ВОПРОСЫ КИНОПРОКАТА

ЗА РУБЕЖОМ

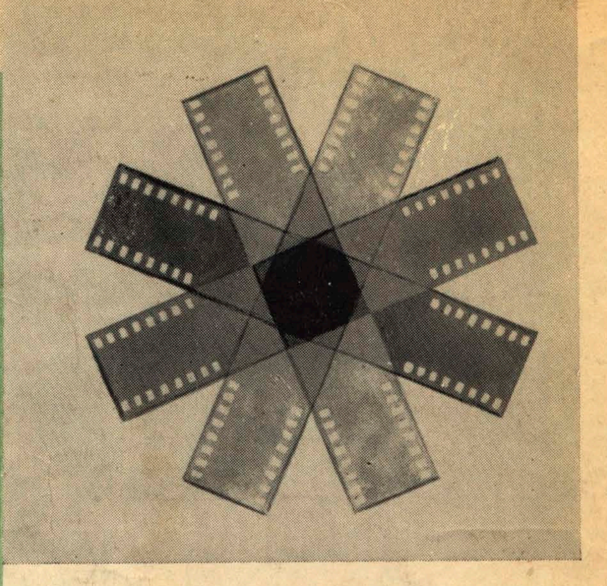
На экранах мира

ФИЛЬМОГРАФИЯ





Эскизы художника Н. Усачева к фильму «Незабываемое». В основу сценария вошли военные рассказы А. Довженко. Постановка Ю. Солнцевой. Оператор Д. Фатхуллин



ПЕРВЫЙ ОПЫТ СОТРУДНИЧЕСТВА
КИНОКРИТИКОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН.

ПАНОРАМА КИНО

КНИГА, ВЫПУСКАЕМАЯ
ИЗДАТЕЛЬСТВОМ «ИСКУССТВО»,
РАССКАЗЫВАЕТ
О НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ
ЯВЛЕНИЯХ В КИНОИСКУССТВЕ
БОЛГАРИИ,
ВЕНГРИИ,
ГДР,
ПОЛЬШИ,
РУМЫНИИ,
СССР,
ЧЕХОСЛОВАКИИ
И
ЮГОСЛАВИИ.

ФОРМЫ РАССКАЗА — САМЫЕ РАЗЛИЧНЫЕ:
ОБЗОРНЫЕ СТАТЬИ,
ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ,
ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРАМИ.

ЧИТАТЕЛЬ «ПАНОРАМЫ» ПОЗНАКОМИТСЯ
С ПРОБЛЕМАМИ СОВРЕМЕННОГО СОВЕТСКОГО
КИНО, С ТВОРЧЕСТВОМ ВЕНГЕРСКОГО РЕЖИССЕРА
МИКЛОША ЯНЧО И РУМЫНА ЛИВИУ ЧУЛЕЯ,
С ФИЛЬМАМИ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ РЕЖИССЕРОВ
ЯНА КАДАРА И ЭЛЬМАРА КЛОСА,
ПОЛЯКА ЕЖИ СКОЛИМОВСКОГО;
СВОИМИ МЫСЛЯМИ О КИНОИСКУССТВЕ ДЕЛЯТСЯ
ЗОЛТАН ФАБРИ (ВЕНГРИЯ)
И ВАТРОСЛАВ МИМИЦА (ЮГОСЛАВИЯ).

НЕ ЗАБЫТЫ В КНИГЕ
И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ, МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЕ
КИНО, ФИЛЬМЫ ДЛЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ.

СОЗДАТЕЛИ АЛЬМАНАХА «ПАНОРАМА КИНО» —
ВЕДУЩИЕ КИНОКРИТИКИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
СТРАН — ПОСТАРАЛИСЬ ИНТЕРЕСНО И ВМЕСТЕ
С ТЕМ СЕРЬЕЗНО РАССКАЗАТЬ О КИНОИСКУССТВЕ
СВОИХ СТРАН.

КНИГА БОГАТО ИЛЛЮСТРИРОВАНА
И РАССЧИТАНА НА САМЫЙ ШИРОКИЙ
КРУГ ЧИТАТЕЛЕЙ — ЛЮБИТЕЛЕЙ КИНО.